William Shakspeare.

Sein Leben und Dichten

dargestellt

von

Dr. E. W. Sievers,

Prof. am Gymnas. zu Gotha.

Erster Band.

Gotha,

Verlag von Rud. Besser.

1866.

Shakspeare, der den Werth einiger Jahrhunderte in seiner Brust fühlte, dem das Leben ganzer Jahrhunderte durch die Seele webte! ... Shakspeare's Stücke, deren Wesen Leben der Geschichte ist!

Goethe.

Vorwort.

Der Titel meiner Schrift bezeichnet vielleicht nicht streng, was sie zu bieten bestimmt ist. Da das äußre Leben Shakspeare's für uns fast ganz verloren ist, so tritt für den Biographen des großen Dichters sein Geistesleben von vornherein entschieden in den Vordergrund, und dieses darzustellen, soweit der Mangel äußrer Quellen es gestattet, ist das eigentliche Ziel, das ich mir gesteckt habe. Ich will versuchen, ein Bild zu entwerfen von dem weltgeschichtlichen Menschen Shakspeare, von seinem Ringen und Streben und von seiner Weltanschauung; ich will zeigen, welche großen allgemein menschlichen und doch wieder tief persönlichen Interessen ihn zum Dichten antrieben und begeisterten und welches die ewigen Wahrheiten sind, das „weltliche Evangelium", das er als ächter Dichter der Menschheit verkündigt und in dem er selbst sein Glück oder doch seinen Frieden gefunden hat. Ich will also von seinen Werken vordringen zu ihm selber und den in ihm wirkenden Geist ein Mal in möglichst scharfer Umgrenzung und dann in den Hauptstadien seines Entwicklungsganges zu fixiren suchen.

Daß diese Aufgabe noch nicht gelöst ist, wird man ebenso bereitwillig zugeben, wie daß sie werth ist, gelöst zu werden. Die Frage kann nur sein, ob ihre Lösung überhaupt möglich ist, und bekanntlich hat man diese Frage oft genug und immer

wieder in sehr entschiedner Weise mit Nein beantwortet; am entschiedensten auf der einen Seite der sonst so sinnige Lewes, auf der andern Kreyssig; ja, noch Rümelin gibt über sie im Wesentlichen dasselbe negative Votum ab; er verzichtet zwar keineswegs darauf, einen Weg zu der Anschauungsweise und Persönlichkeit Shakspeare's zu finden, und er bahnt sich denselben auf ebenso eigenthümliche wie geistreiche Weise — wo es aber gilt, Ernst zu machen mit dem von ihm selbst warm vertretenen und nach der polemischen Seite siegreich durchgefochtnen subjectiven Ursprung alles Dichtens, wo die Forderung an ihn herantritt, sein eignes Prinzip auf die Dichtungen Shakspeare's anzuwenden und den „rothen Faden" aufzufinden, der durch sie hindurchgeht: da zieht er nicht nur aus den mißlungnen Bestrebungen seiner Vorgänger den Schluß, daß derselbe „zum mindesten sehr schwer zu entdecken sein müsse", sondern erklärt auch geradezu, er glaube, daß ein solcher „gar nicht vorhanden" sei.

Man wird es mir erlassen, hier auf eine Frage näher einzugehen, deren Erörterung einen wesentlichen Theil der vorliegenden Schrift selbst ausmacht. Der Abschnitt: „Charakter der Dichtung Shakspeare's" (S. 121 ff.) ist fast ausschließlich dazu bestimmt, den Beweis zu führen, daß es möglich sein muß, von den Werken eines Dichters zu ihm selbst vorzudringen. Es ist übrigens für den, der von einer lebenvollen Auffassung der Poesie ausgeht, kaum ein Bedürfniß, diesen Beweis erst des Breiteren geführt zu sehen; es versteht sich eben von selbst, daß alle Poesie subjectiven Ursprungs, daß sie Gestaltung des eignen Innern des Dichters ist, und es versteht sich von selbst nicht bloß von der Lyrik und etwa noch vom Epos, sondern auch und in ganz gleichem Maaße vom Drama. Mag es hier auch schwerer sein als bei einem lyrischen Gedicht, die zu Grunde liegende Stimmung des Dichters

zu fixiren: möglich ist es jedenfalls, natürlich sofern das in Frage stehende Werk überhaupt aus einer Stimmung und nicht aus Speculation auf den Geschmack des Publicums entsprungen ist. Ist sie aber ein Mal fixirt, so wird sie auch — entsprechend dem umfassenderen und tieferen Gehalt des Dramas — um so tiefer in das Innere des Dichters einführen.

Die vorliegende Schrift ist das Resultat fast zwanzigjährigen Studiums. Ich scheue mich nicht, auszusprechen, daß mein ganzes tieferes wissenschaftliches Interesse während dieser langen Zeit, ja, in gewissem Sinn meine geistige Existenz an die Lösung der Aufgabe geknüpft gewesen ist, die mich hier beschäftigt und die mir erst im Lauf der Jahre in voller Klarheit vor die Seele trat. Ich habe auch dann noch vielfach zu kämpfen gehabt mit dem Zweifel an mir selbst und meiner Befähigung zu einem so großen Unternehmen und ich fühle es jetzt lebhaft, daß auch meine Schrift wieder Nichts weiter sein wird als eine Vorarbeit zu einer auf wirklicher Durchdringung der einzelnen Dichtungen beruhenden, streng objectiven Auffassung des Dichters, die dann auch eine Kritik nicht nur seiner Kunst, sondern auch seines Geistes möglich machen wird. Diese erwarte man nicht, bei mir zu finden. Mir genügte, den Inhalt und, soweit möglich, die Entwicklung seines Geistes festzustellen; hier aber fürchte ich auch nicht, von einer ernsten Kritik mich mit dem trivialen Einwurf abgefertigt zu sehen, ich habe dem großen Dichter meine armen, höchstens durch ihn selbst bereicherten und vertieften Gedanken untergeschoben. Gegen diese Beschuldigung möchte ich mich von vornherein feierlichst verwahren. Ich kann versichern, daß ich völlig unschuldig bin an all' den klaren und großen, das Räthsel des Lebens oder des eignen menschlichen Wesens — oft mit einer an das Ei des Columbus erinnernden, genialen Leichtigkeit — lösenden, bald tief versöhnenden, bald schwere Anklagen gegen die Menschheit in sich

schließenden, immer aber von dem höchsten sittlichen Ernst getragenen Gedanken, die ich an der Hand der Dichtung Shakspeare's darzulegen haben werde; ja, ich muß sogar meiner selbst wegen hinzufügen, daß ich keineswegs in Allem und Jedem, namentlich nicht in der religiösen Anschauung des Dichters, wie diese besonders im zweiten Band hervortreten wird, einer Ueberzeugung mit ihm bin. Ich referire als Historiker oder vielmehr: ich lasse seine Werke selbst referiren, was er gedacht, was er geglaubt hat, und ich wünsche nur, daß meine Kritiker ebenso bereit sein mögen, wie ich es war, dem Genius Shakspeare's gegenüber, der doch vor Allem historisch gefaßt werden muß, der als Glied der Menschheit des 16. Jahrhunderts unsre heutige Anschauung unmöglich theilen kann — ihm gegenüber auf ihre eignen persönlichen Lieblingsansichten zu verzichten. Vor Allem gilt dies von seiner religiösen Anschauung, die eine entschieden gläubige ist oder doch unter den Einflüssen seiner Erlebnisse geworden ist, und die auch ich nur nach und nach erst in ihrer vollen Lebendigkeit und ihrer geradezu vitalen Bedeutung für ihn aufzufassen gelernt habe.

Nicht ohne Schmerz erwähne ich, daß meine Schrift abgefaßt ist vor Erscheinen der Rümelin'schen „Shakspeare-Studien", deren wenigstens zum Theil ebenso sichere wie bedeutende Resultate ich nun mit dem Bedauern anzuerkennen habe, daß ich dieselben für mein Buch nicht habe verwerthen können. Der Grund liegt in persönlichen Verhältnissen. Meine Schrift sollte bereits Ostern vorigen Jahres erscheinen; der Druck hatte schon begonnen, als ich von einer schweren Krankheit befallen wurde, deren Ueberwindung ein volles halbes Jahr in Anspruch nahm. Als mir dann die Schrift Rümelin's in die Hände fiel, war es zu spät. Nur bei der letzten Ueberarbeitung des Hamlet habe ich sie vor Augen gehabt und meine abweichende Auffassung ihr gegenüber hie und da begründet.

Der Nachtheil, der aus diesem Umstand für meine Schrift entsteht, ist indeß, wie ich hoffe, nicht allzu groß. Die Verdienste Rümelin's sind allerdings keineswegs bloß negativer Art; allein, soweit ihre positive Bedeutung reicht, treffen sie ein mir ferner liegendes Gebiet, in erster Linie die äußre Lebensstellung Shakspeare's und die nationale Stellung der Bühne selbst. Freilich sind diese Punkte auch für mich von großer Wichtigkeit und hier hätte meine Darstellung durch seine scharfsinnigen Erörterungen namentlich an concretem Gehalt und damit an Lebendigkeit entschieden viel gewinnen können. Gleichwohl glaube ich nicht, daß man bei mir Wesentliches zu berichtigen finden wird. Es liegt mir natürlich fern, hierüber selbst ein Urtheil abgeben zu wollen, nur das Eine erlaube ich mir hervorzuheben, daß auch ich die Bühne Shakspeare's keineswegs als eine von den Sympathien des ganzen Volks getragne hinstelle, und selbstverständlich fällt es Rümelin seinerseits nicht ein, den Ursprung derselben aus dem nationalen Geist des englischen Volks zu leugnen; er leugnet nur, daß sich „die Zeitgenossen Shakspeare's der Bedeutung des Theaters für die Sitten und Bildung ihres Volks" *bewußt* gewesen seien, sowie daß der eigentliche Bürgerstand sich an demselben irgend näher betheiligt habe.

Abgesehen ferner von der einschneidenden Kritik der *Handlung* der einzelnen Stücke, sind dann auch die Gesichtspunkte nicht ohne Bedeutung, von denen aus Rümelin das dichterische Schaffen Shakspeare's aufzuhellen sucht, die mehr oder weniger directen, auf Stoff und Geist seines Dichtens einwirkenden Antriebe und Einflüsse, die er theils aus der äußern Stellung des Theaters, theils aus den eignen persönlichen Verhältnissen des Dichters herleitet. Als *mit*wirkende, aber freilich ganz *untergeordnete* Factoren aufgefaßt, haben sie sicherlich ihren Werth, und man kann sich nur freuen, sie geltend gemacht zu sehen. Hier aber zeigt sich nun die Grenze des Standpunkts, von dem

aus Rümelin es unternimmt, das Schaffen des Dichters zu erklären. Der „Realist" erreicht es nicht, dem Mann des idealen Pathos, dem großen Künstlergeist gerecht zu werden. Er hat kein Organ für die weltgeschichtliche Bedeutung Shakspeare's und für das, wodurch er sie gewonnen, für die Begeisterung des ganz an die ewigen Ideen seiner großen Zeitepoche und deren künstlerische Gestaltung hingegebnen Dichtergenius. Rümelin stempelt den gewaltigen Menschen zum — Theaterdichter, zu einem allerdings genialen, ewig jungen, hochgesinnten, mit tiefer Kenntniß des Menschen ausgerüsteten u. s. w. u. s. w. — aber immer doch zu einem Theaterdichter. Wie Shakspeare uns bei ihm entgegentritt, so hat er nicht gedichtet getrieben von seinem Genius, von Begeisterung für die höchsten Interessen des Menschen, von dem Drang nach Wahrheit und nach Anschauen der ihm eingebornen Ideale in frei geschaffnen, die Harmonie des Weltalls wiederspiegelnden oder das menschliche Leben an ihr messenden Kunstwerken — nein, er hat gedichtet für die unmittelbare Bühnenwirkung bei seinem Publicum, dem jungen Adel Englands und dem Pöbel der Hauptstadt, und das höchste ideale Ziel, das er sich gesetzt hat, ist die sittliche Hebung seiner jungen aristokratischen Freunde gewesen; ja, schon „der Beifall" dieser Letzteren war „entscheidend für die innere Befriedigung, die ihm sein Beruf zu geben hatte" (S. 41)! Das gilt selbst für Werke wie Coriolan und Antonius und Cleopatra, zwei der spätesten und ernstesten von allen, deren objectiven Gehalt irgend erschöpfend darzulegen wahrlich nicht zu den leichten Aufgaben gehört. Auch hier bezeichnet Rümelin als letzte Quelle der Begeisterung für den Dichter den Wunsch — nicht einmal seinem geliebten Southampton, sondern irgend welchen beliebigen „jungen aristokratischen Freunden" Lehren der Weisheit und Tugend zu geben, vielleicht sehr tiefe und warm empfundne,

aber eben doch auf directe moralische Wirkung berechnete Lehren*).

Bezeichnend für den Standpunkt Rümelin's ist seine so stark ausgeprägte Verwunderung über die bekannte Aeußerung Goethe's, daß Shakspeare kein Theaterdichter gewesen und an die Bühne gar nicht gedacht habe. Gewiß ist dieser Ausspruch nicht bloß paradox, sondern auch, in solcher Einseitigkeit hingestellt, entschieden falsch. Shakspeare hat ohne Frage an die Bühne gedacht; die Rücksicht auf die dramatische Wirkung ist für ihn ein sehr wesentliches Moment gewesen und hat bestimmend eingewirkt auf sein künstlerisches Schaffen. Aber Goethe hat noch andre ähnliche Aussprüche gethan, die deutlich erkennen lassen, welchen Sinn er mit jenen Worten verband, so jenen, wenn ich nicht irre, auch in den Gesprächen mit Eckermann mitgetheilten, dem zufolge man eigentlich in einem Jahr nicht mehr als ein Shakspeare'sches Stück lesen sollte. Und dann

*) Der Verfasser verwahrt sich hier zwar sehr eifrig: „Dies fällt nicht unter den Begriff der Tendenzpoesie", sagt er Seite 115, „ein Lehrer im höheren Sinn des Wortes zu sein und „„edeln Seelen vorzufühlen"", ist nur der ächte Beruf des Dichters" — gewiß! doch wird man Herrn Rümelin schwerlich zugeben, daß der „ein Lehrer im höheren Sinn des Wortes" ist, der auf directe Besserung der Menschen hinwirkt; und wie wenig Ernst es ihm mit dieser plötzlichen Appellation an die ideale Stellung des Dichters ist, das zeigt die beißende Abweisung, die Gervinus erfährt, weil er sich erlaubt hat, Shakspeare „einen sittlichen Führer der Menschheit" zu nennen. Hier war der Dichter als ein Lehrer im höheren Sinn des Worts gefaßt und hier negirt der Verfasser (vgl. S. 157) einen Satz, den er kaum erst für sich selbst geltend gemacht hatte, der aber freilich für ihn von Anfang an nur eine ihm abgezwungne Concession an den idealistischen Standpunkt war. So lange aber Realisten wie der Verfasser noch genöthigt sind, so weitgreifende Concessionen an die ideale Auffassung der Poesie zu machen, so lange wird diese sich von jeder Niederlage, die sie etwa durch den allzu großen Eifer einzelner unter ihren Vertretern erleidet, rasch wieder erheben und ihr Recht auf ihrem eignen Gebiete wieder geltend zu machen wissen.

jener großartige Aufsatz: „Shakspeare und kein Ende“, den Rümelin zwar kennt — er citirt ihn zum Beleg seiner Auffassung der römischen Charaktere des Dichters —, den er aber weiter keines Wortes würdigt! Hier hätte er erfahren können, worauf Goethe deutete, als er aussprach, Shakspeare sei kein Theaterdichter: er deutet auf den unendlichen Gehalt seiner Dichtung, der auf ein ganz andres letztes Ziel des Dichters als auf die bloße Bühnenwirkung hinweist, auf seine Erkenntniß dessen, „was die Welt im Innersten zusammenhält,“ und auf sein „Verschwatzen“ der Geheimnisse, die ihm sein Genius erschlossen hatte. Von diesem ewigen Gehalt der Dichtung Shakspeare's weiß Rümelin Nichts zu sagen; er leugnet sogar, daß der Dichter es zu einer in sich abgeschlossnen Weltanschauung gebracht habe, und er findet auch dafür sofort die nöthige realistische Begründung. Hier, muß man sagen, gewinnen die von ihm so ernst und erfolgreich bekämpften älteren Forscher wieder Recht gegen ihn. Mögen sie auch Abstractionen gefolgt sein, mögen sie sich auch vielfach von Willkür haben leiten lassen: sie haben jedenfalls die höhere und schließlich doch allein wahre Auffassung Shakspeare's, die seiner welthistorischen Bedeutung, seiner Mission als eines Sehers und Propheten der Menschheit, vor ihm voraus. —

Noch eine oder die andre, seit Ostern vorigen Jahrs erschienene wichtigere Schrift über den Dichter hat zu meinem Bedauern aus dem oben angeführten Grunde von mir unbeachtet bleiben müssen. So das in Rötscher's dramaturgischen Blättern, Heft 3 (Dresden, C. C. Meinhold und Söhne), von Boumann angezeigte Werk des Engländers Heraud: „Shakspeare's inner life as intimated in his works", das übrigens einen ganz andern Zweck verfolgt als meine Schrift und nach den mitgetheilten Proben deutschen Anforderungen an einen so stolzen Titel kaum zu entsprechen scheint; so ferner die

sämmtlichen Abhandlungen des Shakspeare-Jahrbuchs, vor Allem Delius' Aufsatz über die Sonette, in dem der hochverdiente Mann — freilich ohne meine Ueberzeugung, die in diesem Punkt so ziemlich die allgemeine ist, im Mindesten zu erschüttern — seine schon vor vielen Jahren ausgesprochne Ansicht, daß die Sonette keinerlei subjectiven Hintergrund haben, näher begründet; so Cohn's Shakspeare in Germany und so wohl noch andre kürzlich erschienene Schriften. — Man wird übrigens auch ältere Werke bei mir nicht häufig citirt finden; selbst solche, denen ich, wie z. B. Julian Schmidt's Geschichte der Romantik, seiner Zeit nachhaltige Anregung zu verdanken hatte, sind gänzlich unerwähnt geblieben. Ich bitte, diese Unterlassungssünde, deren ich mich ungern schuldig spreche, theils auf einen Mangel in meiner Befähigung, einen überreichen Stoff mit Leichtigkeit zu bewältigen, theils aber und besonders auf meinen, an sich jedenfalls berechtigten Wunsch zurückzuführen, meine Darstellung nicht ohne Noth mit gelehrtem Ballast zu belasten. Ich wollte mein Buch auch für Solche lesbar machen, die der Wissenschaft selbst fern stehen, die aber dennoch Fähigkeit und Neigung haben, den großen Gedanken des Dichters mit ernstem Geist zu folgen, für jeden selbstständig Denkenden und — wenn meine Lebendigkeit im Darstellen dazu ausreichte — auch für die edlen Frauen unsres Volks. Bei diesem Streben verstand es sich von selbst, daß ich die gelehrten Erörterungen möglichst zu meiden hatte, weshalb ich denn auch auf jede eigentliche Polemik von vornherein und prinzipiell verzichtet habe. Nur in der Behandlung des Hamlet habe ich hier eine theilweise Ausnahme gemacht. Der Hamlet hat es eben an sich, daß er sich keiner Regel fügen will. Es kam mir hier darauf an, ein Mal die Unhaltbarkeit der alten Auffassung des „Helden der Reflexion" darzuthun, dann aber der Rümelin'schen Negation der

künstlerischen Geschlossenheit des Dramas den positiven Beweis derselben gegenüberzustellen. Daher auch der größere Umfang dieser Abhandlung, den ich mit der Bedeutung des Hamlet zu entschuldigen bitte.

Ich bitte noch, ein leichtes Versehen zu berichtigen, das sich Seite 23 eingeschlichen hat. Ich habe selbst auf dem Platz gestanden, der einst die Stätte des Blackfriarstheaters gewesen ist, in der Druckerei der Times nämlich, die jetzt die Stelle einnimmt. Dennoch ist es mir passirt, daß ich das Blackfriarstheater aus der City hinausverlegt habe. Es lag bekanntlich zwar ziemlich nah an den Grenzen der City, aber doch noch innerhalb derselben, und wenn es sich dort halten konnte, so war es, weil das Gebäude, ein ehemaliges Kloster, der Autorität des Magistrats entzogen war.

Der zweite und letzte Band meiner Schrift wird in Jahresfrist erscheinen.

Gotha, Anfang März 1866.

E. W. Sievers.

Inhalt.

Shakspeare's Jugend.

Die Umgebungen, in denen er aufwuchs.

William Shakspeare wurde nach der gewöhnlichen Annahme*) am 23. April 1564 in Stratford am Avon geboren und am 26. desselben Monats in der Pfarrkirche der Stadt getauft. Das Haus, in dem er das Licht der Welt erblickte, liegt in einer kleinen, ziemlich ärmlichen Straße, der Henley-Street; es ist zweistöckig, aus Holz und Fachwerk aufgeführt, und macht mit seinen großen schwarzen Balken, die sich an den Wänden rechtwinklig kreuzen, seinen hohen und spitzen Giebelfronten und Dachfenstern, seiner schmalen niedrigen Thür und seinen bleigerahmten Scheiben einen alterthümlichen Eindruck. Der Fremde, der die schmale steinerne Treppe aus der Hinterstube des untern Raums hinaufsteigt, tritt in ein niedriges Zimmer mit massiven Deckbalken und Kalkwänden und mit einem dreifachen Fenster voll kleiner bleigefaßter Scheiben, durch die das Licht nur spärlich hereinfällt. In diesem engen, düsteren Raum ward der große Dichter geboren. Auf einem Lesepult am Fenster liegen einige der alten Fremdenbücher; Menschen aller Nationen

*) In dem Register der Stratforder Kirche ist nur der Tauftag Shakspeare's verzeichnet. Die Annahme, daß sein Geburtstag auf den 23. falle, gründet sich auf die Sitte der Zeit, die Kinder drei Tage nach der Geburt zu taufen.

und aller Stände, die dem Genius ihre Huldigung darzubringen kamen, sind darin verzeichnet, vom Fürsten herab bis zum Bauern, und Tausende von Händen haben sich an den Wänden und selbst an der Decke verewigt, die kaum noch Raum für neue Namen bieten. Von den spärlichen alten Mobilien, die früher die öden Räume des Hauses belebten, ist nur noch der gepolsterte eichene Lehnstuhl vorhanden, in dem der Dichter selbst noch geruht haben soll; er steht im unteren Hinterzimmer am Kamin. Das obere hat keine derartige Reliquie mehr aufzuweisen; aber auch so übt die Stätte mit der Todtenstille, die sie umfängt, und dem Stimmungsvollen, das sie durchwebt, einen mächtigen Eindruck aus. Man kann doch einmal wähnen, in dämmriger Ecke das große Auge aufleuchten zu sehen, in dem das Weltall sich zu spiegeln vermochte.

Die Stadt Stratford liegt fast im Herzen Englands, in der Grafschaft Warwick. Die Landschaft, die sie umgibt, ist ungemein lieblich. Es ist ein weites fruchtbares Thal voll leichter, wellenförmiger Erhebungen, die bald Wiesen und Wald, bald Kornfelder tragen und an deren Fuß der Avon in mannigfaltigen Windungen dahinfließt. — Stratford selbst, auch jetzt noch eine kleine Stadt mit wenig mehr als 3000 Einwohnern, hatte zur Zeit der Geburt Shakspeare's eine Bevölkerung von etwa 1400 Menschen, die hauptsächlich Ackerbau und die gewöhnlichen städtischen Gewerbe trieben. Aber so klein es war, es durfte sich doch einer Merkwürdigkeit rühmen, die der Topograph und Historiker der Zeit Elisabeth's, der lateinisch schreibende Cambden, nicht mit Stillschweigen übergehen zu dürfen glaubte; das war die steinerne Bogenbrücke über den Avon, und wie dieser, so erwähnt derselbe gelehrte Mann auch eines Stratforder Stadtkindes, das sich zu hohen Ehren in Staat und Kirche emporgeschwungen und den Namen seiner Vaterstadt in seiner Person verherrlicht hatte, John Stratford's nämlich, der unter König Eduard III. Erzbischof von Cambridge und Reichskanzler von England war. Der schönen, in spätgermanischem Stil erbauten Kirche Stratfords thut Cambden dagegen keine Erwähnung. Heutzutage bildet

sie nächst dem Shakspeare-Hause die Hauptmerkwürdigkeit des Ortes; denn in ihr ist im Chor des Dichters Grab und Denkmal. Sie liegt auf einer Erhebung des reizenden Flußufers und fesselt schon durch ihre Lage. Eine Doppelreihe ehrwürdiger Linden und Kastanien, die fortwährend Durchblicke auf Fluß und Land gestatten, führt zu ihr hin.

In diesem reizend gelegenen, stillen und friedlichen Landstädtchen wuchs der Dichter auf. — Es ist uns leider versagt, das Glück seiner Kindheit zu belauschen und die allmähliche Entfaltung seines Geistes zu verfolgen. Die Nachrichten, die uns, wie über sein äußeres Leben überhaupt, so insbesondere über seine Kindheit und Jugend überliefert sind, sind einerseits so dürftig und unzusammenhängend und andrerseits so unverbürgt und sagenhaft, daß es unmöglich ist, aus ihnen ein Bild des Dichters, wie er war und wie er wurde, zu gestalten. Nur was die große Epoche der Menschheitsgeschichte, in der er geboren ward und aufwuchs, und was der eben in mächtigem Aufschwung begriffene Geist seines Volkes zur Entwicklung seines Genius wirkte, können wir in einiger Klarheit überblicken, nicht den Einfluß seiner nächsten Kreise und der Ereignisse, die in dieselben hineintraten, nicht die ersten Regungen des Geistes in ihm selber, den staunenden Blick, mit dem er die Welt um sich herum betrachtete, und das allmähliche Sich-Erschließen seiner innern Welt, die ihm von vornherein den sichern Maßstab für die äußere bot. — Daß keine Nachrichten über seine Kindheit und Jugend auf uns gekommen sind, ist vielleicht der schwerste Verlust, der uns in Bezug auf ihn betroffen hat. Wie sich sein Genius später bethätigt hat, liegt offen vor uns in seinen Werken, und von der Zeit an, wo sie beginnen, vermögen wir sogar die Bewegungen seines Innern zu verfolgen, die, angeregt durch die großen Fragen des menschlichen Daseins, sich immer mehr vertiefen und die Seele seiner Dichtung bilden, — aber Züge aus seiner Kindheit, die uns hineinsehen ließen in das noch völlig unbewußte und doch schon unendlich inhaltreiche und concentrirte Innere des künftigen gewaltigen Menschen, die uns das zündende, seine Umgebungen mitergreifende

Leben vergegenwärtigten, das von ihm ausging, uns den Riesengeist, der in ihm lag, in seinen ersten prophetischen Manifestationen zeigten, kurz charakteristische individuelle Züge des Genius aus seinem ersten naiven Lebensstadium, wie sie uns aus Goethe's Kindheit aufbehalten sind und wie die Mutter Shakspeare's deren nicht weniger sprechende und lebensvolle zu erzählen gehabt haben wird wie die glückliche Frau Rath — für sie haben wir keinen Ersatz und höchstens bietet uns unseres Dichters „Wahrheit und Dichtung" einige Anhaltpunkte, um uns hineinzuträumen in die Kindheit des freilich wiederum von ihm so grundverschiedenen großen Britten. —

Merkwürdig ist, wie an der Schwelle des Lebens dieser beiden größten Dichter der modernen Welt ein und dasselbe drohende Gespenst steht; es ist, als sollte es der Menschheit recht eindringlich gemacht werden, wie auch ihre geistige Entwicklung und ihr Fortschritt zur Gesittung den Gefahren nicht entzogen ist, die das Dasein des Einzelnen umgeben, und wie sie Nichts zu thun vermag, dieselben von sich abzuwehren. Shakspeare und Goethe — wer vermöchte heute sie sich wegzudenken aus der Geschichte des menschlichen Geistes, dem sie die mächtigsten und edelsten Impulse gegeben haben? Aber wie Goethe's Leben bedroht war, noch ehe er den ersten Athemzug gethan hatte, so Shakspeare's kurze Zeit nach seiner Geburt. Zwei Monate und eine oder ein Paar Wochen hatte er gelebt, als am 30. Juni die Pest in Stratford ausbrach, die bald so verheerend wurde, daß das kleine Städtchen am Schluß des Jahres von den 1400 Einw. 228 begraben hatte, fast ein volles Sechstel der Gesammtzahl! Als nun aber das zarte Leben des Kindes dem Würgengel glücklich entgangen war — was thaten da Menschen und Verhältnisse, um den Keim des Genius in ihm zu entwickeln? Wer bloß die äußere Erscheinung seiner Umgebungen auf sich wirken läßt, der wird in dem, was wir von ihnen wissen, kaum einiges Förderliche, wohl aber der Hemmungen und Hindernisse für jede höhere geistige Entwicklung eine Fülle finden. Was schon konnte ihm das Leben und Treiben der kleinen Landstadt bieten mit seinem trägen einförmigen Gange, mit

den wenigen, auf einen engen Kreis beschränkten Anschauungen, die es ihm entgegenbrachte; mit der fast vollständigen Abgeschiedenheit von der Welt, in die selbst die erschütterndsten Ereignisse der Zeit sich nur in ihren letzten schwachen Schwingungen fortpflanzen konnten; endlich mit dem Mangel fast aller literarischen Bildung, die in dieser Zeit noch kaum über den Kreis der Universitäten und großen Städte, sowie andrerseits des Adels hinausgedrungen war? Und seine Eltern, obgleich zu den Honoratioren des Ortes zählend, ragten doch in geistiger Beziehung schwerlich irgendwie über die Masse der Bewohner hervor. Der Vater, John Shakspeare, war ein „dunkler Ehrenmann", den zwar seine Mitbürger würdig hielten, ihn zu den höchsten Aemtern der Gemeinde zu befördern, von dessen Bildungsgrade aber die eine Thatsache eine Vorstellung gibt, daß er nicht schreiben konnte. Wirklich hat der würdige Mann wie als Alderman, so als Bürgermeister (High Bailiff) der guten Stadt Stratford sich stets genöthigt gesehen, seine und seiner Collegen vom Rathe väterlichen Beschlüsse und Verordnungen, statt mit seinem Namen, mit einem bloßen Kreuz zu unterzeichnen, und stand er auch keineswegs allein mit diesem Schicksal, zählten selbst viele seiner Collegen mit ihm zu den sogenannten „Kreuzmännern": die Thatsache bleibt doch stehen, daß der Mann, dem die Hauptsorge für die Ausbildung des großen Dichters zufiel, persönlich nicht einmal die nothwendige Vorbedingung aller höheren Bildung besaß. Wir dürfen wohl annehmen, daß er, soweit ihn nicht die Angelegenheiten der Gemeinde in Anspruch nahmen, ganz in seinen täglichen Geschäften aufging und, abgesehen von seiner Fähigkeit, auch nicht die Muße hatte, sich mit seinen Kindern zu beschäftigen. Er war nach den Angaben des städtischen Archivs Landwirth und Handschuhmacher, stand also, wie jeder andere Stratforder Bürger, mit allen seinen Interessen in dem engen Lebenskreise, dem er angehörte, und wird so auch nicht wesentlich aus der Anschauungsweise desselben herausgetreten sein.

Mit seiner Gattin, Mary Shakspeare, verhält es sich allerdings etwas anders. Sie stammte aus einer der vornehmsten

Familien der Grafschaft, dem Geschlecht der Ardens, und möglich ist es, daß sie eine etwas höhere Bildung oder doch einen vielfach angeregten und zu lebendigerem Interesse geweckten Geist besessen hat. Jedenfalls wird der Dichter, wie alle großen Männer, der Mutter vorzugsweise verpflichtet gewesen sein für die ersten tieferen Anregungen, die ihm in seiner Kindheit wurden. Welcher Art aber diese Anregungen waren, darüber wissen wir Nichts; vielleicht verstand sie es, wie Goethe's Mutter, die Phantasie des Kindes in Thätigkeit zu setzen, ja man könnte sich versucht fühlen, eine Stelle in einem der spätesten Werke Shakspeare's, die wie ein Anklang aus dem Verkehr der Mutter Goethe's mit ihrem Sohn berührt, als eine Reminiscenz aus seiner eignen Kindheit zu betrachten. Es ist die reizende Scene aus dem „Wintermärchen" zu Anfang des dritten Acts. Da fordert die später so unglückliche Hermione ihren frühreifen kleinen Mamilius auf, ihr ein Märchen zu erzählen. Der Knabe ist gleich bereit dazu und schlägt, da Winter ist, ein „düstres" vor, eine Geister- und Gespenstergeschichte. Die Mutter thut ihm den Willen und heißt ihn Alles aufbieten, um sie mit seinen Geistern recht zu schrecken: „er sei stark darin", setzt sie hinzu, und nun beginnt der Kleine: „Es war einmal ein Mann, der wohnte an einem Kirchhof". — Gespenstergeschichten zu erzählen, darin ist gewiß der kleine William auch „stark" gewesen, und so ist es immerhin möglich, daß wir hier wirklich einen Zug aus seinem Verkehr mit seiner eignen Mutter vor uns haben. Im Ganzen wird aber auch ihre Bildung in Einklang gestanden haben mit dem Lebenskreis, in den sie mit ihrer Heirath eingetreten war; sie war sicher eine einfache Frau, vielleicht mit einer reicheren und zarteren Empfindung, als sie in derartigen Verhältnissen gewöhnlich ist, aber ohne die Entwicklung, die die Bildung gibt. Ueberdies stand sie an der Spitze eines großen, mit ausgedehnter Oeconomie verbundenen Haushalts, in den sie natürlich thätig einzugreifen hatte, und war Mutter von sechs Kindern, von denen fünf nach William geboren wurden, der nach dem Tode zweier älterer Töchter das älteste Kind im Hause war. Was für Geschäfte, Ansprüche und Sorgen stürmten

nicht damit auf sie ein und wie oft mußte nicht schon ihre äußere Lage sie hindern, für mehr als die äußere Pflege ihrer Kinder Sorge zu tragen!

Zum Glück für den Dichter besaß das kleine Stratford schon seit den Tagen König Heinrich's VI. eine lateinische Schule, die unter der kurzen Regierung Eduard's VI. neu begründet worden war. Diese Schule hat der kleine William besucht und ihr hatte er ohne Zweifel „das Bischen Latein und noch unbedeutendere Griechisch" zu verdanken, das ihm sein gelehrter, aber etwas pedantischer Freund, der spätere Hofpoet Ben Jonson, bei aller begeisterten Lobpreisung seines Genius zugestehen zu dürfen glaubt. Griechisch und Lateinisch aber war außer religiösen Dogmen so ziemlich das Einzige, was in der Schule gelehrt wurde; nur Eins kam noch hinzu: eine in lateinischen Versen geschriebene höchst loyale Darstellung des Charakters und der Regierung Elisabeth's und ihrer Minister, die jeder Schüler einer lateinischen Schule im Königreich nicht bloß wie ein Werk des classischen Alterthums lesen, sondern auf hohen obrigkeitlichen Befehl auswendig lernen und seinem Gedächtniß unauslöschlich einprägen mußte. — Man kann sich denken, wie dem armen William bei einer solchen Kost zu Muthe war, zumal wenn sie ihm nun noch von einem Präceptor beigebracht wurde, wie etwa der geistreiche Sir Hugh Evans, den er in drastisch komischer Weise in den „Lustigen Weibern von Windsor" auch mit einem William ein Examen in dem Donat des unglücklichen Jungen vornehmen läßt. — In der That ein allzu günstiges Vorurtheil für die Hitze seines Eifers und die besondere Freudigkeit, mit der er sich diesen Studien hingegeben, läßt sich kaum fassen; jedenfalls ist es etwas verdächtig, daß er so gern und häufig die große Bereitwilligkeit und Eile schildert, mit der Schulknaben die Schule verlassen; einmal läßt er sie sogar schon „mit schwerem Blick" in die Schule wandern.

Mit entschieden größerer Begierde hat er ohne Zweifel die Gelegenheit ergriffen, die Vorstellungen der wandernden Schauspielertruppen zu sehen, die fast jährlich einmal nach Stratford kamen und dort im Rathhaus in denselben Räumen, in denen

sonst die Väter der Stadt das Wohl ihrer lieben Gemeindekinder berietzhen, ihren noch sehr primitiven Musentempel aufschlugen. Hier liegt jedenfalls ein sehr wichtiges Moment der Entwicklung Shakspeare's, auf das wir später noch zurückzukommen haben werden, und so mag er auch in seinem zwölften Jahre den berühmten Festen in dem nahen Kenilworth, mit denen Graf Leicester die Anwesenheit der Königin feierte, aus bescheidener Ferne beigewohnt und der Wunderwelt, die sich da vor ihm erschloß, manchen lebendig anregenden Eindruck zu verdanken gehabt haben. Daneben aber hat er, wie es scheint, auch schon in frühen Jahren recht trübe und schmerzliche Erfahrungen gemacht. Er mochte etwa 12 oder 13 Jahre zählen, als Widerwärtigkeiten über seinen Vater hereinbrachen, die vorzugsweise pecuniärer Art gewesen zu sein scheinen und seine Stellung in der Gemeinde allmählich völlig untergruben. Wir wissen, daß ihm im Jahre 1579 — und das ist nicht das erste Datum der Art — in Gemeinschaft mit einem seiner Collegen vom Rathe eine wöchentliche Armensteuer von vier Pfennigen erlassen wurde, die die übrigen Aldermänner zu zahlen verpflichtet waren, und sieben Jahre später, zu einer Zeit allerdings, wo sein Sohn bereits selbstständig war, kam es dahin, daß er aus dem Rathe gestoßen wurde, weil er — es ist nicht gesagt, aus welchem Grunde — die Sitzungen, obgleich dazu aufgefordert, nicht mehr besucht hatte. Wieder sechs Jahre später, 1592, findet sich sein Name auf einer Liste, die alle diejenigen Einwohner Stratfords aufführt, die „nicht allmonatlich zur Kirche gehen, wie Ihrer Majestät Gesetze es vorschreiben", und in dieser, einem Bericht an das State Paper Office beigefügten Liste findet sich neben dem Namen John Shakspeare's und acht anderer als Noncorformisten und Recusanten bezeichneter Stratforder Bürger die Randbemerkung: „es heiße, sie kämen nicht zur Kirche, weil sie wegen Schulden verhaftet zu werden fürchteten". — Diese Thatsachen reichen nun zwar trotz aller Bestimmtheit, mit der sie auftreten, nicht aus, uns einen sicheren Einblick in die Lage des alten Shakspeare zu eröffnen, es stehen ihnen andere nicht minder verbürgte gegenüber, die entschieden dafür sprechen, daß er

sich im Allgemeinen stets in einem gewissen Wohlstand behauptet hat, — soviel aber beweisen sie doch, daß er wenigstens zeitweise mit pecuniären Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, und möglicherweise liegen auch Widerwärtigkeiten anderer Art, vielleicht kirchliche Differenzen, die in der Geschichte der Zeit ein so umfangreiches Capitel bilden, hinter jenen Daten. Wie dem aber auch sei, man sieht leicht, daß diese Störungen in der äußeren Lage des Vaters nicht ohne Rückwirkung auf den Frieden und das Glück des Hauses bleiben konnten, und wenn demnach eine Folge derselben für den Dichter die war, daß sich die ersten düstern Schatten auf sein junges Leben lagerten, so griff eine andere noch directer in seine Entwicklung ein. Er ward, wie wir kaum zweifeln dürfen, von der Schule genommen, noch ehe er sie ganz hatte durchlaufen können. Damit scheint die Zeit der Muße, die ihm zum ruhigen Dahinleben und zur Ausbildung seines Geistes gegönnt war, ihr definitives Ende erreicht zu haben. Die wenigen Jahre Unterricht in einer Schule, deren Lehrgegenstände dem lebendigen Wissensdurste eines begabten Geistes kaum irgendwelche Nahrung boten und deren Pädagogik sich fast ausschließlich an das Gedächtniß ihrer Zöglinge wandte, — auf sie beschränkt sich die ganze wissenschaftliche Anregung und Ausbildung, die ihm in seiner Jugend zu Theil geworden ist; denn eine Universität hat er vollends nicht bezogen, er ist vielmehr, wie die Ueberlieferung uns anzunehmen nöthigt, schon etwa in seinem 13. Jahre in das praktische Leben eingetreten, wahrscheinlich, um seinem Vater in der Landwirthschaft an die Hand zu gehen.

Das etwa war, soweit wir es heute zu überblicken vermögen, die Lebenslage und der Lebensgang des Dichters in seiner Kindheit und in seinen ersten Jünglingsjahren. Die Frage drängt sich auf: Wo zeigt sich in dieser Leitung seiner ersten Schicksale auch nur eine tiefere Spur jener providentiellen Fürsorge für die auserlesenen Geister, an deren Wirken wir so gern glauben? Was konnten diese Menschen und diese Verhältnisse für die Erweckung und Befruchtung eines Künstlergenius thun, dessen ideales Streben nur in der Darstellung und Lösung aller der höchsten Probleme

des menschlichen Lebens hat Genüge finden könnnen? Und doch! wer hätte die Bedingungen erforscht, deren der Genius zur Entwicklung des in ihn gelegten Keims bedarf? Thatsache ist, daß fast alle wahrhaft großen, neue Bahnen und Gedankenwelten erschließenden Geister aus dem Schooße des Volkes, aus mehr oder weniger engen und beschränkten, dem Lärm und Glanz der großen Welt entrückten, kurz aus einfachen, der Natur nahestehenden Verhältnissen hervorgegangen sind, und sicher scheint, daß nicht das frühzeitige Herantreten der Bildung an den kindlichen Geist, sondern das dem stillen Wirken der Natur überlassene, ungestörte Wachsen und Sichentfalten des Ursprünglichen und Ureignen in seinem Wesen das Bedingende für die Entwicklung des Genius bildet. Oder mit andern Worten: Bildung und Wissenschaft sind erst in zweiter Linie von Bedeutung und ihre Aneignung ist dem Genius schon durch seinen eignen eingebornen Drang verbürgt; das Erste aber und dasjenige, was nicht fehlen darf, ist ein Lebenskreis, der, einfach in seinen Verhältnissen und in sich geschlossen, dem kindlichen Geiste die ewigen Grundformen alles Daseins in klaren, reinen Bildern vor die Seele stellt, der seine Vertiefung in sich selbst nicht stört, sondern fördert und ihm die Möglichkeit schafft, sich frei aus sich selber zu entwickeln, immer aber in innigem Anschluß an dieses oder jenes tiefere Menschengemüth, das ihm die ersten kindlichen und doch tiefsinnigen Zweifel löst und seinem Drang nach Mittheilung liebevoll entgegenkommt. Und hiezu kommt noch Eins, was aber in dem Gesagten im Wesentlichen schon enthalten ist, ein volles ganzes Kindheitsglück, ein Paradies der Unschuld und der selbstvergessenen Freude, wie es die Kindheit jedem Menschen sein sollte, wie sie es aber in Wirklichkeit nur Wenigen ist. Den zauberischen Duft und den ewige Jugend verbürgenden Lebenshauch eines solchen Kindheitsglückes muß der Genius mit vollen Zügen in sich gesogen haben, damit der Boden seines Innern Kraft gewinne, die Blüthen und Früchte zu zeitigen, die er der Menschheit darzubringen berufen ist. Und diese Bedingungen Shakspeare zu schaffen, dazu, scheint es, waren die naiv sittlichen Verhältnisse seiner

Geburtsstadt mit ihrem halbländlichen Charakter, dazu war vor Allem der Geist stiller, gleichmäßiger Thätigkeit, der rings um ihn herrschte, und dazu war auch die Lage seiner Eltern wenigstens bis zu jenem Wendepunkte, der dann wieder den charakterbildenden Ernst des Lebens an ihn herantreten ließ, ganz geeignet. Und gern mögen wir annehmen, daß er in seiner Mutter das liebe- und verständnißvolle Menschengemüth fand, dem er die ersten Regungen des Geistes in seinem Innern anvertrauen konnte.

Die Jünglingsjahre Shakspeare's.

Er geht nach London. Ein Blick auf das Leben der Hauptstadt.

Das erste Ereigniß aus dem Leben des Dichters, bei dem wir ihn selbsthandelnd auftreten sehen, ist seine Verheirathung. Sie fällt in eine ungewöhnlich frühe Epoche. Er hat das 19. Lebensjahr noch nicht vollendet, als er die Tochter eines Pächters aus einem benachbarten Dorfe, Anna Hathaway, als Weib heimführt. Die Umstände, unter denen er diesen Schritt that, lassen vermuthen, daß derselbe kein ganz freiwilliger war. Er war genöthigt, sich einen bischöflichen Dispens auszuwirken, um sich nach nur einmaligem Aufgebot trauen zu lassen. Der Dispens ist vom 20. November 1582 und schon am 26. Mai 1583 wird sein ältestes Kind, Susanna, in der Pfarrkirche zu Stratford getauft. Mit einem Act der Leidenschaft also*), mit einer

*) Man hat die Berechtigung dieses Schlusses bestritten, indem man auf die Sitte der Zeit hinwies, der zufolge „die Verlobung (troth-plight) für die wesentliche Begründung der Ehe galt, welcher die kirchliche Einsegnung erst später nachfolgte" (Worte von Delius aus seinem Mythus von William Shakspeare). Aber einmal spricht gegen diese Rechtfertigung schon der Umstand, daß Shakspeare es für nöthig hielt, sich einen kirchlichen Dispens zu verschaffen — wozu der Dispens, wenn die Sitte nicht verletzt, wenn keine Nachrede zu fürchten war? Und dann führt Shakspeare's eigne Darstellung des Lebens zu dem gerade entgegengesetzten Resultat. Claudio in „Maß für Maß" wird bestraft, obgleich er sich auf einen true contract mit Julie berufen kann; sie ist, sagt er, fast my wife, Save that we do the denunciation lack Of outward order, was Delius selbst erklärt: obgleich

Niederlage, die die Macht des Blutes, die Gluth seiner Gefühle ihn erleiden läßt, eröffnet Shakspeare seine Laufbahn, — gewiß keine bedeutungslose Thatsache; sie bestätigt, was seine Werke auf jeder Seite predigen und was im Grunde von jedem großen Künstlergeiste gilt, daß er persönlich eine Natur war voll Leidenschaft und sinnlicher Gluth, und sie eröffnet einen Einblick in den Charakter dieser seiner Jünglingsjahre, in denen er dem Drange seiner Natur noch fast widerstandslos preisgegeben war. Und doch tritt uns auch hier schon als ein Zug seines Wesens das dem Genius nie fehlende Maß entgegen. Dicht neben der Leidenschaft steht bei ihm die Besonnenheit und der sittliche Ernst. Es ist schon an sich wenig wahrscheinlich, daß der noch nicht 19jährige Jüngling von Anfang an ernstlich an die Ehe gedacht haben sollte; sowohl der Unabhängigkeitsdrang der Jugend, wie seine Sehnsucht nach der Kunst, die jedenfalls längst in ihm erwacht war, mußte ihm die Ehe eher als Hemmung denn als ein Ziel des Strebens erscheinen lassen, und dazu kam, daß nicht nur ohne Frage eine tiefe Kluft der Bildung ihn von der einfachen Farmerstochter trennte, sondern daß auch sein Alter schlecht zu dem ihrigen stimmte, sie war sieben bis acht Jahre älter als er. Natürlich schließen alle diese Umstände die Möglichkeit nicht aus, daß er durch eine mächtige Leidenschaft an das Mädchen gekettet war; aber den Entschuß zu heirathen, in so jungen Jahren auf die Freiheit zu verzichten, ihn wird man doch als einen sittlichen aufzufassen haben, den er sich selber abrang, nicht ohne schweren Kampf mit seinem ganzen persönlichen Menschen. Und so wird man denn dies erste Auftreten Shakspeare's unbekümmert an dem Maßstab seines eignen Genius messen dürfen: es zeigt ihn uns als einen feurigen, der Gluth seiner Empfindung preisgege-

uns nur „die vorschriftsmäßige, herkömmliche, öffentliche Verkündigung der Vermählung" fehlt. Es ist aber nicht anzunehmen, daß Shakspeare in einem so wesentlichen Punkte die Sitte seiner Zeit in seinem Drama in ihr Gegentheil umgewandelt haben sollte; nur die Todesstrafe, die im Stücke eintritt, ist seine Zuthat, nicht die Anschauung der Verwerflichkeit des Vergehens, das mit ihr belegt wird.

benen und doch sogleich wieder besonnen in seine Bahn zurücklenkenden Jüngling, leidenschaftlich zwar und durch die Leidenschaft sich selbst verlierend, aber auch rasch und sicher sich wiedergewinnend, ja schon die strenge Forderung an sich stellend, die Consequenzen seines Thuns auf sich zu nehmen.

Noch ein Zug aus Shakspeare's Jünglingsjahren ist uns erhalten in einer Ueberlieferung, die zwar zum Theil der Sage angehört, deren Kern aber jedenfalls historisch ist. Sie führt uns den großen Dichter, der später so oft die Jagd verherrlicht hat, als Wilddieb vor. Wir finden ihn, wie er in dem, eine Stunde von seiner Vaterstadt entfernten, prächtigen Park zu Charlecot, den heute kein Stratfordpilger unbesucht läßt, dem Wild des Sir Thomas Lucy nachstellt; vielleicht ist er schon mehrmals glücklich davongekommen, diesmal aber erreicht ihn das Verhängniß, er wird ergriffen, in die Wohnung des Wildhüters geschleppt und muß die ganze Nacht in keineswegs sehr comfortabler Lage eingesperrt zubringen. Noch schlimmere Erlebnisse bringt der nächste Morgen in dem peinlichen Verhör vor dem gestrengen Sir Thomas selber, und daran schließt sich eine ganze Kette von Thaten und Leiden, deren Held der junge Shakspeare gewesen sein soll. Der Sage nach hätte sich also der alte Satz: ira facit poetam an ihm einmal buchstäblich erfüllt; der Zorn über die erfahrene Mißhandlung nämlich soll ihn zu seinen ersten poetischen Schöpfungen, zu Spottgedichten, begeistert haben, die er mit seinen Spießgesellen an das Parkthor heftete und die dann wieder neue und so bedrohliche Verfolgungen des Sir Thomas nach sich zogen, daß er es für gerathen hielt, Stratford zu verlassen. So soll er nach London gekommen und, einmal dort, Schauspieler geworden sein. Dieser letzte Zug, die Motivirung der Uebersiedelung Shakspeare's nach London, ist nun ohne Zweifel ein Product des poetischen Schaffens der Sage, das ja so gern große Wirkungen auf kleine Ursachen zurückführt; im Uebrigen aber ist kein Grund, die Zuverlässigkeit der Ueberlieferung in Frage zu stellen, auch ist sie weit davon entfernt, zu dem Bilde, das wir uns von dem Jüngling Shakspeare zu entwerfen haben, in Widerspruch zu stehen,

im Gegentheil sie wirft ein interessantes Streiflicht auf seine frische, kecke Art, die sicher ebenso sehr durch den Reiz des Verbotenen wie durch das Aufregende der Jagd selbst, überhaupt durch Gefahr und Abenteuer angezogen wurde. Solcher Thorheiten und tollen Streiche wird die Jugendzeit Shakspeare's noch manche aufzuweisen gehabt haben und sie kehren auch in den nächstfolgenden Jahren noch wieder. Sie bilden das Gegenstück zu der Gluth, mit der die Liebe in ihm auftritt; beide sind ein Ausfluß desselben übermächtigen Lebensdranges, der das eigentlich charakteristische Merkmal seines Geistes in dieser Periode bildet und dem er sich rückhaltlos hingibt. Was lebendig in ihm treibt und wirkt, das ist es allein, was Macht über ihn hat, in der Liebe wie im Leben; die nüchterne Ueberlegung oder das altklug die Lebensfreude meisternde Ich hat keinen Theil an seinem Wesen.

Leider sind aber die eben mitgetheilten Züge die einzigen, die uns aus dieser Zeit erhalten sind. Auch die treueste Nachforschung der Landsleute des großen Dichters ist nicht mehr im Stande gewesen, die Lücke auszufüllen, die uns auch hier wieder in der Geschichte seines Lebens entgegentritt und die seine Zeitgenossen dadurch verschuldet haben, daß sie seine Größe nicht erkannten oder vielmehr daß sie keinen Sinn hatten für die ideale Bedeutung der Kunst selbst, die er vertrat. Denn was man auch zu ihrer Rechtfertigung sagen mag, ob man die großen Kämpfe und mannigfaltigen Bestrebungen der Zeit auf den Gebieten des praktischen Lebens anführe oder auf den bald nach des Dichters Tode ausbrechenden Bürgerkrieg und die Herrschaft der dem Theater als einem Teufelsdienste feindlichen Puritaner verweise —, immer erklärt man nur die in der Geschichte unerhörte Erscheinung, daß ein so außerordentlicher Mensch aus einer ganz historischen Zeit in Vergessenheit gerathen konnte; nicht aber nimmt man den Vorwurf von seinem Volke, daß es ihn in Vergessenheit gerathen ließ; ja, uns Deutschen mit unserm Cultus für die Genien unserer Literatur, der durch die Probe noch viel schlimmerer Zeiten auch nicht einmal in Frage gestellt werden konnte, wird

selbst jene Erklärung stets nur schwer eingehen; wir müssen nothwendig den englischen Nationalcharakter, der hier wie so vielerwärts in diametralem Gegensatz zu dem unsrigen steht, mit in Rechnung ziehen, um sie ausreichend zu finden.

Und wie hat nun die üppig wuchernde Sage, die, als man die Größe des Mannes zu ahnen begann, mit innerer Nothwendigkeit daran ging, die Lücke auszufüllen, wie hat sie diese wahrlich nicht undankbare Aufgabe gelöst? Hat die dichtende Volksphantasie wieder gut gemacht, was die in praktischen Bestrebungen verlorenen Zeitgenossen gesündigt hatten? Dürreres, Poesieloseres, von dem „Engel der Welt", der „Ehrfurcht" vor dem wahrhaft Großen, gründlicher Verlassenes hat die Geschichte der Sage kaum aufzuweisen, als den Mythus von Shakspeare, wie Delius die Sagen genannt hat, die sich an ihn knüpfen. Charakteristisch ist schon, daß keine von ihnen auch nur den Versuch macht, uns das Weben seines Innern oder seine geistige Entwicklung vorzuführen; sie halten sich ausschließlich an seinen äußeren Lebensgang, wenn sie ihn nicht gar als rohen und zugleich lockeren Gesellen darstellen, der seinen Ruhm darin sucht, mit seinen Kameraden die jungen Burschen eines benachbarten Dorfes im Trinken zu übertreffen. Und wie schildern sie nun seine äußere Lebensstellung? Da soll er — und das erzählt sogar noch Guizot nach — Metzgerbursche gewesen sein und sein poetisches Genie zuerst dadurch bewährt haben, daß er an die Kälber, die er schlachtete, vor dem Todesstreiche pathetische Anreden richtete; dann wieder wird er uns als wohlbestallter Landschulmeister vorgestellt oder als Schreiber bei einem Advocaten, als Lehrling bei einem Förster u. dgl. m.; am hübschesten gedacht ist noch die Sage, die ihn schon als jungen Menschen nach der alten Lagunenstadt führt, dem Schauplatz seines Kaufmanns und Othello, aber freilich darf er den Rialto wieder nur in der rechtlosen Stellung eines gemeinen Matrosen betreten! Wahrlich, ein Handwerksbursche, der sich durchsicht, um die Wunderstadt zu sehen, wäre noch eine poetischere Gestalt!

Wir wissen nur soviel, daß er schon wenige Jahre nach seiner Heirath nach London gegangen ist, und wir dürfen die Motivirung,

die die Sage auch hier wieder sich beeilt, diesem entscheidenden Schritte seines Lebens unterzuschieben, die Angst vor den Verfolgungen des Sir Thomas Lucy nämlich, getrost bei Seite schieben. Nicht eine unfreiwillige Flucht hat Shakspeare nach London geführt — so nahe auch die Vorstellung, der welthistorische Mensch müsse nothwendig von außen in seine Laufbahn gleichsam hineingestoßen werden, dem gewöhnlichen, wundergläubigen Bewußtsein liegen möge —, sondern er ist nach London gegangen, getrieben von dem Drange seines Genius, der dort allein alle Bedingungen für seine Entwicklung und Entfaltung finden konnte. Man vergegenwärtige sich nur, was seine damaligen Verhältnisse ihm boten. Zuerst das kleine Stratford selbst, wie wir es oben schilderten, dieses unbedeutende, von jedem regeren Verkehr abgeschnittene, so gut wie ganz leblose Landstädtchen. Dann sein Familienleben. Wir lassen es hier noch unentschieden, ob wirklich, wie fast alle seine Biographen behaupten, seine Ehe eine unglückliche war — das Bild Shakspeare's und seiner Anschauung des Weibes wie der Ehe selbst muß erst feststehen, ehe sich über diese Frage ein einigermaßen sichres Urtheil fällen läßt —, aber auch wenn ihn Widerwille gegen seine Frau nicht wegtrieb und wenn sie, statt ähnlich wie die Frau Dante's eine Art Xanthippe zu sein, ihren Gatten liebte und eine Ahnung seiner Größe hatte: so wird man doch immer noch behaupten müssen, daß die durch seine Ehe an ihn herantretenden äußeren Anforderungen den Druck nur steigern konnten, den die kleinstädtischen Verhältnisse seiner Vaterstadt schon auf ihn übten. Kaum 19 Jahre alt, war er Gatte und Vater, wieder zwei Jahre und seine Frau gebar ihm Zwillinge, er war also noch vor Vollendung seines 21. Lebensjahres Haupt einer Familie von vier Gliedern, die nun auf ihn als ihren Ernährer und Versorger blickten. Denn keineswegs war seine materielle Lage der Art, daß sie ihn der Nothwendigkeit, für den Unterhalt der Seinigen zu sorgen, überhoben hätte, und ohne Zweifel war gerade diese Seite seiner Lage besonders qualvoll für den nach geistigem Aufschwung und freiem Schaffen durstenden jungen Mann. Es ist zwar auch eine jener müßigen Erfindungen, mit denen man sein

Leben auszuschmücken gesucht hat, daß er sich auch in dieser Zeit wieder durch Noth und Armuth durchzukämpfen gehabt habe. Er hat vor wie nach den mittleren Schichten der Gesellschaft angehört und auch durch seine Verheirathung, die an und für sich schon für einen gewissen Wohlstand zeugt, ist er nicht aus der Klasse der Besitzenden geschieden. Von dem Vater seiner Frau ist ausdrücklich überliefert, daß er, wie sein eigner Vater, ein „wohlhabender Freigutsbesitzer" war, und die angesehene Stellung, die er, wie wir noch sehen werden, schon nach wenig Jahren in London einnimmt, kann wohl als Beweis gelten, daß er nicht völlig mittellos dahin gekommen war. Die Sage also, die ihn uns gerade hier in der äußersten Noth zeigt und ihn z. B. in der ersten Zeit nach seiner Ankunft sich sein Brot als Pferdejunge verdienen läßt, hat keinen sonderlichen Anspruch auf Glaubwürdigkeit. Allein damit ist doch noch keineswegs gesagt, daß er der eignen Arbeit überhoben gewesen wäre, um zu leben; wir wissen sogar aus seinem eignen Munde, daß dem nicht so war, und es kann wohl als ausgemacht betrachtet werden, daß er bis zu seiner Uebersiedelung nach London, wo die Kunst ihm die Mittel zu seiner Existenz gewährte, auf irgend einen bürgerlichen Erwerbszweig, wahrscheinlich die Landwirthschaft, angewiesen war, um seine so rasch angewachsene Familie zu ernähren. Das war denn aber eine immer neue Quelle von Zwang und Hemmungen für ihn; denn wie sehr wenigstens in dieser Periode seiner Entwicklung jede auf einen äußern Zweck gerichtete und einer Regel unterworfene Thätigkeit seiner Natur widerstreben mußte, braucht kaum noch angedeutet zu werden.

Das ungefähr waren die Verhältnisse, in denen er stand zu der Zeit, wo sein Genius endlich anfangen mußte, sich mächtiger in ihm zu regen, wo sein noch durch keine Geistesthat geklärtes Inneres mit der ganzen Gluth einer lange verhaltenen und an sich schon unendlich entzündlichen Empfindung auf freie Bewegung und erhöhtes geistiges Leben hindrängte und wo namentlich auch schon seine Sehnsucht nach der Kunst, als dem höchsten, wahren Leben, in ihm erwacht war. Man sieht leicht, wie diese Gährung seines

Innern durch den Gegensatz, in den seine Verhältnisse zu allem Geistigen in ihm standen, nur gesteigert werden konnte, und nun trat zu dieser, rein aus ihm selbst entsprungenen Bewegung noch die Einwirkung des öffentlichen Lebens Englands, der gerade in diese Zeit fallenden außerordentlichen Erregtheit des englischen Volksgeistes, die sich auf allen Gebieten des Lebens, vor Allem aber in der allgemeinen Stimmung kund gab. Der gewöhnlichen Annahme nach fällt Shakspeare's Uebersiedelung nach London in das Jahr 1586; trat sie erst in einem der nächsten Jahre ein, so würde der Zusammenhang, in dem sie mit dem öffentlichen Leben stand, nur noch klarer sein; allein auch bei jener Annahme wird man denselben um so weniger verkennen, als die beiden großen Ereignisse, die eben im Begriff waren, sich zu vollziehen, von so weitgreifender Bedeutung waren, daß sie sich nur langsam vorbereiten konnten und die ganze Nation, die Jugend natürlich in erster Linie, schon Jahre zuvor fast ununterbrochen in Spannung hielten. Es waren dies bekanntlich ein Mal der lange Prozeß und die endliche Hinrichtung Maria Stuart's, die am 8. Februar 1587 erfolgte, und dann der spanische Krieg, der im August des Jahres 1588 zur Vernichtung der Armada führte. Und was liegt Alles hinter diesen beiden Hauptereignissen des in Rede stehenden Jahrzehnts! Die wiederholte Entdeckung von Verschwörungen gegen das Leben der allverehrten Königin, die es verstanden hatte, sich zum Ausdruck des Geistes ihres Volks zu machen, die Gefahr und der Sieg der gleichzeitig bedrohten Religionsfreiheit und nationalen Selbstständigkeit, der erste kecke Aufschwung des Seemannsgeistes der Engländer, die Begründung und Ausbreitung des Handels, das Aufblühen der Industrie, kurz die Erneuerung des ganzen öffentlichen Lebens Englands, die Anbahnung und Heraufführung einer neuen und in diesem Glanze noch nie dagewesenen Periode nationaler Größe und nationalen Ruhmes!

Und für alle diese, das ganze Volk ergreifenden Interessen war London der Mittelpunkt; dort residirte die jungfräuliche Königin und nahm die Freudenbezeigungen und Ovationen entgegen, die

das begeisterte Volk ihr brachte, wenn sie einer Verschwörung glücklich entgangen war, wenn sie neue Proben ihres Heldenmuths und ihrer Seelenstärke gegeben hatte oder eine neue Siegesbotschaft eingegangen war. Dort ferner liefen die kühnen Seehelden, Drake, Cavendish u. A., mit der schweren spanischen Beute in den Hafen ein, schon lange eh' der Krieg wirklich erklärt war; dort vor Allem nahmen auch Industrie und Handel den großartigsten Aufschwung und überhaupt war das London jener Zeit in einem ganz andern Sinne das Centrum und zugleich der Stolz des Landes, als es heute der Fall sein kann, wo es auch außerhalb London's noch großstädtisches Leben und Bewegung gibt. Mit wie lebhaftem Interesse also mochte man in der Provinz das Leben und Treiben der Hauptstadt verfolgen und wie mußte gerade in Folge dieses Interesses der Verkehr mit ihr sich steigern! Nun denke man sich aber ein Mal die Schwingungen dieses ebenso großartigen wie mannigfaltigen Lebens, wenn auch in vielfacher Abschwächung, fortgepflanzt bis in das kleine Stratford. Welche Fülle von Anziehung, welche unwiderstehliche Macht mußte in der bloßen Vorstellung desselben für einen Geist wie Shakspeare's liegen in der ersten jugendlichen, unendlich erregbaren Periode seiner Entwicklung! Wohl mag man zugeben, daß der damals noch nicht viel mehr als 22jährige junge Mann sich keineswegs schon völlig klar war über das, was ihm die Hauptstadt als Mittelpunkt des nationalen Lebens werden würde; soviel aber wußte er doch, daß er einer vielbewegten, großartigen Umgebung bedurfte, daß er danach durstete und daß er sie in London finden würde. Daß dem wirklich so war, dafür zeugen sogar einzelne Stellen aus seinen frühsten Stücken, Stellen, die in der That wie nicht ferne Nachklänge der Stimmung berühren, in der er seinen Entschluß zur Ausführung brachte, und die wohl ohne Frage aus eigenem Erleben geflossen sind. So in der „gezähmten Widerspenstigen" der Einzug des Lucentio in Padua: „Verließ ich Pisa nicht", heißt es dort,

Und kam nach Padua, wie ein Mann verläßt
Den seichten Bach, sich in den Strom zu werfen,
Um bis zur Sättigung seinen Durst zu löschen?

So ferner die Stelle zu Anfang der „beiden Veroneser", wo Valentin von seiner Vaterstadt Abschied nimmt und seinen Freund Proteus bereden möchte, ihn zu begleiten:

> Die Wunder dieser großen Welt zu sehn,
> Anstatt daheim in Müßiggang und Nichtsthun
> Der Jugend schöne Zeit sich zu verderben.

Und hiemit vergleiche man noch in demselben Stück die Schilderung des Bildungsganges, den in dem bewegten Leben jener Tage die jungen Leute durchzumachen pflegten; sie gehen, heißt es dort (Act 1, Sc. 3):

> Auf Reisen, um sich aufzuschwingen,
> Der in den Krieg, um dort sein Glück zu machen,
> Der zur Entdeckung weitentlegner Inseln,
> Der zur gelehrten Universität . . .

Wenn nun aber schon der allgemeine Drang seines Geistes nach Leben und großen Anschauungen ihn nach London treiben mußte, wie viel mehr noch sein höchstes persönliches Interesse, die Kunst! Daß dieses wirklich damals schon in ihm erwacht war, kann kaum bezweifelt werden, ja, während es sonst fast durchweg unmöglich ist, den Gang seiner Entwicklung während seines Knaben- und Jünglingsalters auch nur von Weitem zu begleiten, läßt sich dagegen seine Begeisterung für die Bühne mit ziemlicher Sicherheit bis zu ihrem Ursprung zurückverfolgen. Es ist oben bereits erwähnt worden, daß er schon als Knabe verhältnißmäßig häufig Gelegenheit hatte, dramatische Aufführungen zu sehen. Es war die Zeit der wandernden Schauspielertruppen, die das Land nach allen Richtungen durchzogen, und Stratford gehörte zu den Städten, die sie zu besuchen pflegten. Man hat nachgewiesen, daß in den 18 Jahren zwischen 1569 und 1587, also zwischen Shakspeare's 6. und 24. Lebensjahr, das kleine Stratford nicht weniger als 24 Mal von solchen Truppen besucht worden ist. Wie mächtig diese Aufführungen, so roh man sie sich immer denken möge, das Gemüth des Knaben und Jünglings ergriffen haben werden, davon kann man sich eine Vorstellung machen nach dem Eindruck,

den dasselbe Erlebniß in gleich frühen Jahren auf Goethe und Schiller übte. Weiß man doch von Schiller, daß er als damals neunjähriger Knabe alsbald Entwürfe zu Dramen niederschrieb, und auch Goethe, der später in seinem „Wilhelm Meister" die Stärke dieses Eindrucks selbst geschildert hat, war noch nicht viel älter, als er auf Anregung des von den Franzosen mitgebrachten Theaters sein erstes französisch geschriebenes Stück verfaßte. Jene Schauspielertruppen aber kamen aus London oder wenigstens war London mit dem Hofe der Elisabeth und seinen vielen Großen der eigentliche Sitz der zum Leben erwachenden dramatischen Kunst, und dort fing sie gerade in Shakspeare's Jugend an, gepflegt zu werden. Der Kern der Londoner Bürgerschaft, mit dem Lord Mayor und den Aldermen an der Spitze, besonders aber die schon damals von Zeit zu Zeit mit sehr energischen Demonstrationen hervortretenden Puritaner waren den Schauspielern allerdings feindlich gesinnt und legten ihren Aufführungen vielfache Hindernisse in den Weg, ihre Macht reichte aber nicht über die eigentliche City hinaus und ihre Strenge hatte keine andre Wirkung, als daß im Jahre 1576 hart an den Grenzen der City fast gleichzeitig drei feste Schauspielhäuser entstanden, unter ihnen das Theater von Blackfriars, das später durch Shakspeare so berühmt geworden ist. Schon in den nächsten Jahren kamen zwei neue, ebenfalls feste, d. h. aus Holz gebaute, Theater hinzu, und abgesehen von diesem äußern Fortschritt, der natürlich für die Entwicklung der dramatischen Kunst von der größten Bedeutung werden mußte, wurde sie von den Großen und Elisabeth selbst noch persönlich gefördert. Im Jahre 1579 gab es schon nicht weniger als zehn Lords, die Schauspielertruppen in ihrem Dienste hatten oder doch ihnen ihren Namen und damit ihren Schutz liehen; im Jahre 1583 ernennt Elisabeth selbst auf den Rath ihres Staatssecretärs Walsingham zwölf auserlesene Schauspieler aus verschiednen Gesellschaften zu ihren Hofkomödianten; im Jahre 1586 gibt sie sogar Vollmacht, in allen Kathedralen und Colleges von England und Wales fähige Knaben, die für die Hofspiele brauchbar seien, aus-

zuwählen, und in demselben Jahre prophezeien die Frommen bereits in einem Briefe an den eben genannten Staatssecretär Elisabeth's, daß „200 in Seide prunkende Komödianten, während so viele Arme mit Mühe ihr Leben fristeten, nothwendig den Zorn Gottes auf England herabziehen müßten". Und ähnliche Klagen und Unglücksprophezeiungen gehen durch alle nächstvorhergehenden und folgenden Jahre hindurch. Gleichzeitig hatte auch die dramatische Dichtkunst selbst schon angefangen, den gewaltigen Aufschwung zu nehmen, der mit Shakspeare seinen Höhepunkt erreichen sollte. Das epochemachende Werk des neuern Dramas, der Tamerlan von Christopher Marlowe, kam 1586 zuerst auf die Bühne und auch die Werke Robert Greene's, des nächsten Rivalen Marlowe's, waren um diese Zeit zum Theil schon zur Aufführung gekommen. Wie populär aber die neu entsprungne Kunst in der kurzen Zeit ihres Bestehens bei dem englischen Volke geworden war, dafür kann die oben angeführte Thatsache als Beweis dienen, daß ein so unbedeutender Ort wie Stratford so häufig eine Truppe hatte anziehen können. Nun waren unter den Schauspielern Einzelne, wie James Burbadge — der Vater des berühmten Richard Burbadge, der alle die großen Heldenrollen in Shakspeare's eignen Dramen spielte —, die in Warwickshire zu Hause waren, ja Einer, Thomas Greene, stammte sogar aus Stratford selber; wie leicht also waren Verbindungen mit ihnen angeknüpft! Und wie wäre es überhaupt denkbar, daß ein Mann von Shakspeare's Art nicht hätte Mittel finden sollen, mit diesem oder jenem bedeutenderen Mitglied in nähere Beziehung zu treten? Es konnte ihm daher weder an Kenntniß der Londoner Verhältnisse, noch bei seinem Genie an Ermunterung und Aufforderung fehlen, und wie mußte, nachdem seine Begeisterung für die Bühne ein Mal erwacht war, die bloße Andeutung der Möglichkeit, als Mitglied derselben einzutreten, auf ihn wirken, wie rasch mußte sich daraus ein bestimmter Plan entwickeln, und wie mußte es ihn treiben, seine ganze Energie aufzubieten, um diesen Plan in's Werk zu setzen!

Man sieht, welches auch die nächste äußere Veranlassung war, die seinen Entschluß zur Reise brachte, der innere Grund desselben lag tiefer, er lag ein Mal in ihm selber, in dem Erwachen seines Genius, und dann in dem tief erregten, auch von dem Drange nach einer neuen Kunst ergriffnen Geiste seiner Zeit, mit dem er sich hier zum ersten Mal begegnet. Man kann sagen: seine Uebersiedelung nach London ist wie die symbolische Ankündigung, daß er der Mahnung, die in dem Drange seines eignen Genius und in dem Geiste des Jahrhunderts an ihn herangetreten ist, nicht mehr zu widerstehen vermag, daß er sich rüstet, dem Rufe der Geschichte zur Erfüllung seiner Mission zu folgen. — Wenn aber auch von nun an London der Schauplatz seines Wirkens wird, Stratford bleibt doch seine eigentliche Heimath; dort läßt er Weib und Kind zurück, kauft sich dort schon etwa zehn Jahre, nachdem er zuerst fortgegangen, ein Haus, eins der besten der Stadt, das er erweitert und verschönert und New Place nennt, macht dann wieder neue Erwerbungen auch in der Umgegend, pachtet sogar einen Theil der großen und kleinen Zehnten der Stadt und endlich kehrt er ganz dahin zurück und verbringt die letzten Jahre seines Lebens im Schooß seiner Familie. Man hat ihn daher auch nie als einen Angehörigen London's betrachtet, obwohl doch sein Beruf, dem er, wie es scheint, mehr als zwanzig Jahre treu blieb, in London lag; wohl aber hat man ihm schon bei seinen Lebzeiten den Dichternamen: „der Schwan vom Avon" beigelegt, gewiß ein sprechender Beweis, wie treu er an seinem Heimathsorte festgehalten hat. Und so wird es denn auch wohl um das eheliche Glück des Dichters nicht ganz so schlimm gestanden haben, wie uns seine allzu sehr um ihn besorgten Biographen fürchten lassen; soviel wenigstens geht doch aus jenen Thatsachen mit Sicherheit hervor, daß er fortwährend in engem Zusammenhang mit den Seinigen geblieben ist.

Wir scheiden hier vorläufig von dem persönlichen Leben Shakspeare's, um dem Leser in möglichst raschem Ueberblick ein Bild der Zeit zu geben, in die wir ihn eben mit eintreten sehen und

zu deren großartigsten Repräsentanten er sich dann erhoben hat. Den wahrhaft großen Menschen, der es erreicht hat, sein Leben an das der Menschheit anzuknüpfen, kann man der Natur der Sache nach nur aus dem geschichtlichen Leben heraus begreifen. Wir werden daher ein Mal den welthistorischen Charakter der Epoche, in der er steht, und dann das nationale Leben seines eignen Volks zu schildern haben. Und hier wird dann auch ein Blick auf die Stufe der Entwicklung zu werfen sein, die die Literatur und insbesondere das Drama schon erstiegen hatte, als Shakspeare seine ersten Werke schuf.

Charakter der Zeit Shakspeare's.

Aufschwung des englischen Volksgeistes. Allgemeines Bild der literarischen Bewegung Englands.

Das Jahrhundert, in dem Shakspeare steht, und schon die letzten Jahrzehnte, die demselben vorangehen, repräsentiren eine der größten Epochen der Geschichte. Das Mittelalter war abgelaufen; es hatte mit seinem viel geschmähten transscendenten Streben, das kein andres Ziel verfolgte, als den Geist nur erst herauszuarbeiten aus seiner Versunkenheit in die Sinnlichkeit und ihn in seiner Selbstständigkeit und seiner idealen Hoheit hinzustellen, — es hatte der Menschheit mit diesem Streben einen Standpunkt über der Welt errungen, ihr gleichsam den Archimedischen Punkt außerhalb des Alls gegeben, von dem aus sie nun ihre Hebel anlegen und in fortschreitender Entwicklung die Herrschaft über Welt und Leben sich erringen konnte. Was bedeutete doch in der That diese so consequent durchgeführte Negation der ganzen endlichen Existenz, die uns das Mittelalter in seinen Hauptvertretern, dem geistlichen und Ritterstande, vor die Augen stellt, als daß die geistig noch unentwickelte Menschheit sich theils durch eigne, theils durch die stellvertretende That Andrer den factischen Beweis führen wollte, wie die äußern Schranken, in die der Mensch hineingestellt ist, ihn nicht auch innerlich binden, wie er die Kraft besitzt, nicht nur über Gefahr und Tod sich zu erheben, sondern auch sich loszureißen von der Grundbedingung seines Wesens, der Sinnlichkeit selbst, ja das eigne Ich und seinen Freiheitstrotz zu brechen? Man verleugnete die ganze Sphäre des sinnlichen Lebens und ver-

legte den Geist aus ihr hinaus, aber man that es in dem instinctiven Drange, sich der Erhabenheit des Geistes über sie bewußt zu werden, und dieser Standpunkt der Erhabenheit des Geistes über die Welt wurde nun das Erbtheil des neuen Zeitalters, er bildete die Grundlage, auf der dasselbe sich aufbaut. Als er ein Mal gewonnen und zum sichern Besitz der Menschheit geworden war, da verstand es sich von selbst, daß sich der Geist losriß aus seiner transscendenten Isolirung; er geht wieder ein in die Sinnenwelt, die ihm jetzt nicht mehr fremd und feindlich gegenübersteht, sondern die er als Sphäre seiner Wirksamkeit erfaßt, die er sich unterwerfen und nach seinen Forderungen umgestalten will. Und damit erfolgt nun der Umschwung, der die neue Zeit heraufführt; die Menschheit erwacht wie zu neuem Leben, eine neue Jugendfrische, neue Freude am Dasein, neue ungeahnte Kraft beseelen sie, sie wird wieder heimisch auf der Erde und wagt es, Besitz von ihr zu ergreifen.

Mitten in diese Stimmung fiel die Wiedererweckung des Alterthums als neues Ferment hinein. Schon seit der Mitte des 15. Jahrhunderts waren die großen Ideen der alten Welt und ihre classischen Ausprägungen in den Werken der Griechen und Römer mit eingetreten in das Leben der Zeit und hatten, unterstützt von der neu erfundnen Buchdruckerkunst, mit beispielloser Schnelligkeit die Geister der Gebildeten ergriffen. Es war keineswegs die bloße künstlerische Vollendung dieser Werke, an der die allgemeine Begeisterung sich entzündete, sondern vor Allem der freie, rein menschliche Geist, der sie durchwehte und die Menschen jener Tage wie ihr eigner Geist berührte. Denn was man selbst erstrebte, das war, aus dem transscendent-idealistischen Trachten des Mittelalters, dem man innerlich entwachsen war, auch äußerlich definitiv herauszukommen und die bis dahin verleugneten realen Interessen des irdischen Daseins in ihre Rechte eingesetzt zu sehen. Man wollte eine Neugestaltung des gesammten äußern Lebens auf Grundlage der sittlichen Forderungen des menschlichen Geistes und mit Aufstellung großer gemeinsamer Zwecke, die innerhalb der Wirklichkeit lägen und die Einzelnen wieder zu einem lebendigen Ganzen zusammen-

bänden. Und gerade dieser jetzt zu allgemeiner Geltung aufstrebenden Richtung kam der antike Geist auf merkwürdige Weise entgegen. Griechenland und Rom zeigten das Ideal, nach dem man strebte, in lebendiger Verwirklichung; dort hatte es ein Vaterland, ein nationales Gemeinwesen, große nationale Zwecke gegeben; dort waren durch das inhaltvolle Leben die großen Dichter, Historiker und Redner gebildet worden, an deren hohem Sinn und edler Sprache man sich erquickte, sich selbst erst recht verstehen lernte.

So verbreitete sich denn das Studium des Alterthums rasch über ganz Mittel- und Westeuropa und wirkte segensreich zurück auf die Entwicklung des neuen Geistes; aber was uns hier interessirt, ist nicht allein die Wirkung, die es übte, sondern auch die Thatsache der Wiedererweckung der alten Welt selber, die an und für sich schon für die Kraft des neuen Geistes Zeugniß ablegt und sich von vornherein als eine That desselben ankündigt, als eine erste große Entdeckung, der sich nun eine ganze Reihe nicht weniger großer Entdeckungen und Thaten in rascher Folge anschließt, jede ein Werk der jetzt zum Durchbruch gelangten Kraft des menschlichen Geistes und alle dasselbe Ziel verfolgend, die Herrschermacht des Geistes gegenüber der Welt zu verwirklichen. Columbus wagt es, in die unbekannte Unendlichkeit hinauszufahren, gestützt auf Nichts als Schlüsse des Verstandes, das Resultat ist die Entdeckung der neuen Welt; Kopernikus, in offnem Widerspruch mit Ueberlieferung, Glauben und dem täglichen Zeugniß seiner eigenen Sinne, zeigt, daß die Sonne stille steht, die Erde sich bewegt; Galilei, in einem Jahr mit Shakspeare geboren, führt das Werk des Kopernikus weiter und tritt zugleich entschieden ein für die Existenz fester, mit Nothwendigkeit wirkender Naturgesetze, während Baco, des Dichters Landsmann und Zeitgenosse, der Menschheit schon mit vollem Bewußtsein die Aufgabe stellt, sich die Kräfte der Natur dienstbar zu machen, und ihr den Weg dahin zeigt. Auf dem Gebiete der Kunst ferner schaffen Michel Angelo und Raphael Gebilde, die den göttlichen Gehalt des Geistes in reiner Form herausgestalten, und mit dem letztgenannten vollendet harmonischen Künst-

lergenius ist wieder Luther in Einem Jahr geboren, dieser tiefste und großartigste Ausdruck des religiösen Lebens der Epoche, das, im Volke selbst entsprungen und von ihm getragen, den Aufschwung und das Ringen der damaligen Menschheit am deutlichsten vergegenwärtigt. Hier handelt es sich, zumal bei den germanischen Nationen, um eine wirkliche Erneuerung des Menschengeistes und hier vorzugsweise macht sich die Grundforderung dieser Epoche geltend: den Geist einzuführen in's Leben und die ganze sinnliche Existenz zu seinem Ausdruck zu machen, sie zu einem Sittlichen zu adeln. Nicht mehr die in der Kirche repräsentirte sinnliche Gemeinschaft trägt den Einzelnen und steht für ihn ein, nicht mehr wird ihm eine fertige Wahrheit überliefert und nicht kann ihn eine äußre Autorität von dem Fluch der Sünde erlösen: er ist, wenigstens innerhalb des Protestantismus, allein auf sich selber angewiesen, muß sich die Wahrheit selbst erringen, und sein Gewissen ist das Forum, vor dem allein er sich mit dem höchsten Richter, mit Gott, versöhnen kann. Das Grundprinzip der neuen Zeit: die Selbstständigkeit des nun zum Träger des Geistes gewordnen Einzelnen, des Individuums, — im Protestantismus ist es verwirklicht und ebenso wird hier energisch Ernst gemacht mit den Forderungen, die aus dieser neuen Stellung des Menschen als selbstständigen Geistesträgers erwachsen. Es geht ein Gefühl durch die germanische Welt, daß der Mensch wahrhaft Geist, d. h. göttlich, sein sollte, und dieses Gefühl begegnet sich mit dem andern der Unvollkommenheit des Menschen, seiner Sündhaftigkeit, es führt mit ihm gemeinsam zu der vollsten persönlichen Hingebung an den nun als sittlich gedachten göttlichen Geist, und als dessen Werkzeug in der Welt zu wirken, in seinem Dienste die Welt zu veredeln und zu einem neuen wahren Gottesreiche zu gestalten: das ist das Ziel, das die protestantische Menschheit in ihrer neuen Auffassung des Evangeliums sich setzt, in dessen Verfolgung jeder Einzelne die Aufgabe seines Lebens finden soll. Damit tritt der Gegensatz, in dem der Geist der neuen Epoche zu der Transscendenz des Mittelalters steht, in seiner ganzen Schärfe vor uns; die einst verleugnete Welt, — sie ist zum eigentlichen

Wirkungskreis des Menschen geworden, sie selbst und das ganze irdische Leben ist für unendlich werthvoll erklärt; sie von sich aus zu gestalten und ihr den Stempel des Geistes aufzuprägen, ist hinfort die Aufgabe des Menschen.

Dies war die allgemeine geistige Atmosphäre der Zeit, in der Shakspeare geboren wurde. Betrachten wir jetzt die Bedingungen, die ihm sein Heimathland zu einer gedeihlichen Entwicklung entgegenbrachte. — Zwei Momente sind es vor Allem, die das Leben Englands um die Zeit des Heranwachsens Shakspeare's zum Jüngling und Mann charakterisiren: ein Mal der Sieg des neuen religiösen Prinzips, des Protestantismus, der mit Elisabeth's Thronbesteigung nach langem Kampfe zu definitiver Anerkennung gelangte, und dann: die Erhebung des englischen Volkes zum Nationalbewußtsein, zu dem Bewußtsein, ein sich selbst genügendes, festgeschlossenes Ganzes zu bilden, das einzustehen vermöge ebenso für seine nationale Selbstständigkeit und seine Achtung bei andern Nationen wie für alle idealen Güter, die es sich errungen, insbesondere für die neue Religion, die so zum eigentlichen Fundament des nationalen Lebens wurde. Und was diesen großen Errungenschaften erst ihren Werth gab und sie jedem Einzelnen im Volke besonders theuer machte, das waren die vieljährigen Kämpfe, die es kostete, sie zu bewahren, die oft die ganze Existenz des Volkes bedrohenden Gefahren, die bestanden und durchgefochten werden mußten und die mit einer in der Geschichte fast beispiellosen Hingebung und Kraftentfaltung aller Klassen der Bevölkerung wirklich siegreich durchgefochten wurden. Man kann sagen: Elisabeth's Regierung ist — trotz aller Gebrechen, die auch ihr noch, namentlich in ihrer zweiten Hälfte, anhafteten — das Jünglingsalter des im Protestantismus wiedergebornen englischen Volksgeistes, die Zeit des ersten freudigen Selbstgenusses dieses jugendlichen Geistes, dessen Kraftgefühl Gefahren und Hindernisse nur reizten und der sich mit der Genialität der Jugend, mit ebenso großer Empfänglichkeit wie Thatkraft rasch auf alle Gebiete des Lebens warf und auf allen die glänzendsten Siege davontrug. Die vereinigte Macht des Papstthums und des gewaltigsten Herr-

schers der Zeit, Philipp's II., bricht sich an diesem Geiste, der Staat gestaltet sich durch die freie Hingebung der Einzelnen zu einem sittlichen Gemeinwesen, die Seemacht und der Welthandel werden begründet, man macht Entdeckungsreisen und legt Colonien an, während daheim auch die Industrie schon kräftig aufblüht, — kurz das englische Volk bahnt sich den Weg zu seiner künftigen Größe und legt bereits die ersten Stadien desselben mit sicherem Erfolg zurück. Was aber mehr als alle äußeren Erfolge dafür zeugt, daß ein wirklich neuer Geist im englischen Volke lebendig geworden war, und was für die Entwicklung des Shakspeare'schen Genius entscheidend wurde, das ist der in eben dieser Zeit mit neuer Macht hervorbrechende Drang nach poetischer Gestaltung dessen, was im Volksgeist lebte, nach einer eignen nationalen Literatur. Wir müssen hier etwas tiefer eingehen, um Shakspeare's Zusammenhang mit seiner Zeit auch nach dieser Seite hin klar überblicken zu können.

Schon einmal, in einer ähnlich erregten und großartigen Zeit, als Eduard III. Frankreich unterworfen und der „schwarze Prinz" die englischen Waffen siegreich bis nach Spanien getragen hatte, als gleichzeitig auch schon der erste Bruch des englischen Volksbewußtseins mit dem Katholicismus erfolgt war und der Verkündiger der neuen Zeit, Wiclif, „der Morgenstern der Reformation", erschienen war, schon zwei volle Jahrhunderte früher hatte England einen Dichter hervorgebracht, der noch heute mit Recht gepriesen und der „Vater der englischen Literatur" genannt wird, Gottfried Chaucer, einen Mann von ächt poetischem Geiste, der es vermochte, der bis dahin nur ausnahmsweise zu literarischen Zwecken angewandten, noch ganz ungelenken Sprache den höchsten Reiz abzugewinnen, und in seinen Canterbury Tales den frischen Geist der Zeit lebendig wiederspiegelt. Aber Chaucer's Vorgang blieb ohne Nachfolge und durchgreifenden Erfolg. Die von Wiclif angebahnte Reformation gelangte nicht zu ihrem Ziel und jene glänzende Epoche, die Eduard III. heraufführte, nahm ein rasches Ende. Gleich unter seinem Nachfolger, Richard II., demselben, den Shakspeare in einem seiner großen

historischen Dramen darstellt, brach die Revolution aus, die das Haus Lancaster auf den Thron erhob, und damit begann dann das Zeitalter der Bürgerkriege, das, wenn man die glänzende, aber kurze Regierung Heinrich's V. ausnimmt, erst mit der Thronbesteigung des Großvaters der Elisabeth, Heinrich's VII., endigte. In diesen Kämpfen, die man mit Recht als den Vernichtungskampf der mittelalterlichen Feudalmonarchie bezeichnet hat, ruhten die schaffenden Kräfte des englischen Volksgeistes, und auch die nächstfolgende Zeit war keineswegs geeignet, den Trieb zu freier schöpferischer Thätigkeit zu wecken. Auf Heinrich's VII. im Ganzen friedliche Regierung, die namentlich durch die Hebung des Bürgerstandes wichtig wurde, folgte das Willkürregiment Heinrich's VIII. und nach dem frühen Tode seines Sohnes Eduard's VI. die Glaubenstyrannei der „blutigen Marie", die sich ihre Politik von ihrem Gatten, Philipp II., dictiren ließ. Wie hätte unter solchen Verhältnissen die Lust zu geistigem Schaffen sich entwickeln sollen? So groß auch im Allgemeinen die durch die Reformation geweckte geistige Regsamkeit war: das eigentlich literarische Streben ruhte fast völlig, nur einzelne besonders begabte Geister, die auch durch glückliche Verhältnisse begünstigt waren, wie der Graf von S u r r e y und der edle Thomas M o r u s, Beide später von Heinrich's Henkerbeil ereilt, erreichten es in dieser rauhen Zeit, sich mit voller Liebe dem künstlerischen Schaffen hinzugeben. Allerdings fallen gerade in diese traurige Epoche die ersten Anfänge des Dramas, aber sie sind nur als Vorstufen der späteren F o r m des Dramas von Bedeutung, der neue Geist findet in ihnen noch keine Stätte, er versucht es noch nicht einmal, sich durch sie auszusprechen. Erst mit Elisabeth's Regierung, mit der Wiederherstellung des Protestantismus und der Aufrichtung einer festen, auf den Geist des Volkes basirten Staatsordnung, brach eine Zeit an, die nicht nur alle bisherigen Hemmungen des Aufstrebens beseitigte, sondern auch mächtig und von innen heraus anspornte, wie überhaupt den neuen Lebensinhalt zu gestalten, so auch ihn in großen Geisteswerken auszuprägen und eine Nationalliteratur zu schaffen. Auch hier machte das Studium des Alterthums seinen tiefgreifenden

Einfluß geltend. Schon unter Heinrich VIII. hatte es sich Bahn gebrochen in England; Thomas Morus, ein Freund des Erasmus von Rotterdam, hatte an den Alten den edlen Sinn genährt, der seinen Werken aufgeprägt ist und den er noch im Tode bewährte. Unter Elisabeth wurden sie dann zum allgemeinen Studium und drangen läuternd und veredelnd selbst in das bis dahin im Ganzen noch rohe gesellschaftliche Leben Englands ein. Es fing an, zum guten Ton zu gehören, die Classiker der Alten, namentlich die Dichter zu lesen; die Königin selbst sprach Latein und beherrschte auch das Griechische so weit, daß sie noch in ihrem Alter eine philosophische Schrift des Plutarch übersetzte; die unglückliche Johanna Gray besaß ebenfalls eine nicht geringe classische Bildung und überhaupt erstreckte sich dieselbe in den höheren Ständen ebensowohl auf das weibliche wie auf das männliche Geschlecht, auch wurde die Erziehung wesentlich auf sie begründet. Es ist nun allerdings wahr, daß bei dem Mangel großer classischer Werke der modernen Literaturen, die mit Ausnahme der italienischen und zum Theil auch der spanischen damals erst anfingen sich zu entwickeln, die Werke der Alten fast das einzige Bildungsmittel boten, aber, worauf es ankommt, ist, daß dieses mit Begierde ergriffen wurde, daß also die großen sittlichen Ideen der Alten und die durchsichtig klare Form ihrer Werke Liebe und Verständniß fanden, und eben das ist auch in England damals in reichem Maße der Fall gewesen.

Nun vergegenwärtige man sich, wie zur Zeit, wo dieser Einfluß des Alterthums Boden in England gewann, der englische Volksgeist schon an und für sich im Innersten erregt war, wie die großen Erfolge, die er errungen hatte, und insbesondere der Sieg des Protestantismus, in dem er sein eigentliches Lebenselement fand, schon allein den Drang in ihm erzeugen mußten, nicht nur seinem Dank und seinem innern Jubel Worte zu geben, sondern auch sich klar zu werden über seine neue weltgeschichtliche Stellung und Bestimmung; wie endlich auch das Beispiel andrer Nationen, der Italiener und Spanier, zum Theil auch der Franzosen, deren Werke schon nach England drangen, zum Wetteifer

anspornen mußte, — und man wird es begreiflich finden, daß sich inmitten der großen religiösen und Nationalkämpfe eine literarische Bewegung bildete, die mit Ausnahme der streng dem Religiösen zugewandten Puritaner das ganze Volk ergriff und sogar schon ein eigentliches Literatenthum erzeugte. Man übersetzte Griechen, Römer, Italiener, Spanier, Franzosen, man compilirte literarhistorische Werke, zahllose Dichterlinge und Scribenten tauchten auf, es bildete sich eine förmliche Literatenzunft, in der auch die Kritiker und Recensenten nicht fehlten; zum ersten Mal, wird überliefert, sah England Menschen, die für Geld schrieben und von der Feder lebten, und schon bald nach den achtziger Jahren gab es lebhafte literarische Fehden, hinter denen auch das Cliquenwesen schon hervorlugt und an denen sich selbst Fernerstehende betheiligten. Und hier ist noch nicht einmal weder der wirklich bedeutenden, zum Theil großen Dichter und Männer der Wissenschaft, noch des Interesses, das Wissenschaft und Kunst am Hofe und in den Kreisen des hohen Adels fanden, noch endlich des eigentlich volksthümlichen Zweiges der Literatur Erwähnung gethan, der mannigfaltigen, der Volksbelustigung dienenden dramatischen Producte, der von den humanistischen Tendenzen am wenigsten berührten sogenannten Moralitäten und Zwischenspiele (interludes), die übrigens auch am Hofe gern gesehen wurden. Diese aber waren damals ebenfalls in einem Umbildungsprozeß begriffen, dessen letztes Ziel die völlige Neugestaltung des Dramas war, und es waren nicht die wenigst zahlreichen, noch auch die schlechtesten Köpfe, die sich diesem Werke widmeten.

Es lassen sich nun in dieser allgemeinen literarischen Bewegung, in diesem Ringen des Volksgeistes nach Begründung einer Nationalliteratur zwei Hauptrichtungen unterscheiden, die sich zwar in ihrem historischen Auftreten vielfach berühren und bedingen, die aber gleichwohl in ihrem Prinzip und in der Wahl der Wege, auf denen sie ihr Ziel verfolgen, einander geradezu entgegengesetzt sind. Die eine dieser Richtungen geht auf die Gewinnung einer künstlerischen **Form**, die andre auf die Gestaltung des neu gewonnenen nationalen **Inhalts**. Die erstere wurde eingeschlagen

von Männern, die, ausgerüstet mit einer auf die Antike gegründeten literarischen Bildung, in der Hingebung an die Dichtkunst die Befriedigung ihres ästhetischen Sinnes suchten; die andre von Solchen, die zwar keineswegs der literarischen Bildung entbehrten, die aber gleichwohl durch ihre ganze Geistesart mitten im Volksleben standen, die unmittelbar mitergriffen waren von dem Drange der Zeit und die, wenn sie dichteten, nur danach strebten, sich die in ihr ringenden Kräfte lebendig zu vergegenwärtigen. Auf Seite Jener erkennt man daher deutlich ein bewußtes Streben, man sieht, sie *wollen* eine neue Poesie schaffen, und diese von ihnen geschaffne englische Poesie soll sich mit jeder andern messen dürfen; die Vertreter der zweiten Richtung dagegen dichten, weil sie *müssen*, sie stehen unter der Herrschaft desselben dunklen Dranges, der das ganze Volk beseelt, und über die Form, die sie den treibenden Kräften ihres Innern geben sollen, ja selbst über das letzte Ziel ihres Dichtens sind sie unklar, es genügt ihnen, sich auszusprechen, und sie thun es mit der ganzen Maßlosigkeit des blinden Naturdrangs, unbekümmert um die reine künstlerische Wirkung. Dennoch — wer sieht nicht, daß in den Vertretern dieser zweiten Richtung oder vielmehr in ihr selber, in dem lebensvollen Geiste, der sie durchdrang, die Zukunft der englischen Nationalpoesie liegen mußte? Wo ist jemals eine neue Poesie entstanden, die nicht ausgegangen wäre von dem unmittelbaren Drang des Menschengeistes? Und wo hätte dieser, wenn er wirklich vorhanden und lebendig war, sich nicht zuletzt auch selber seine Form geschaffen, eine Form, die eben dadurch auch geeignet war, den neuen Geist in seinem wahren Wesen auszuprägen und ihn klar und durchsichtig vor Aller Augen hinzustellen? Jene erste Richtung aber — man könnte sie die höfische oder Schulpoesie nennen — griff, weil sie gleich in erster Linie auf den ästhetischen Genuß hinausging, nach *fertigen* schönen Formen, sie adoptirte die aus einem ganz anders organisirten Volksgeist heraus geschaffnen schmuck- und klangreichen Strophen und Verssysteme der Italiener und Spanier, sie flüchtete also zur Nachahmung und Nachbildung von Producten eines fremden Geistes, und nicht zufrieden, die äußern metrischen Formen

dieser fremden Poesie in die eigne Sprache einzuführen, die Sonette, die Octaven u. s. w., entlehnte sie ihr auch ihre Stoffe und schuf mitten in dem reichen und großen Nationalleben der Zeit Ritterepen und Schäferromane, Allegorien und Liebeständeleien, an denen wenig mehr als die Sprache auf englischem Boden erwachsen war. Es bedurfte des ganzen Geistesreichthums, des sittlich-religiösen Adels und der ungemein innigen Empfindung Spenser's, des großen Zeitgenossen Shakspeare's, um diesem an sich hohlen Versgeklingel, diesen schemenartigen Allegorien und diesem todten Mechanismus des überlieferten Heldenepos, dem bald darauf Cervantes durch seinen Don Quixote das Garaus machte, Leben und Anmuth einzuhauchen und der Absurdität der Form zum Trotz seiner „Feenkönigin" die Unsterblichkeit zu sichern. Sieht man ab von diesem einen Werke, dessen Geltung überdies immer auf enge Kreise der Gebildeten beschränkt geblieben ist, so ist das Verdienst dieser Kunstpoesie und ihrer Vertreter hinlänglich anerkannt, wenn man es darauf reducirt, daß sie durch die Formvollendung ihrer Werke es ihren Gegnern unmöglich machten, in der Rohheit des Wirkens mit dem bloßen mächtigen Stoffe zu verharren, daß sie zumal in ihren dramatischen Versuchen theils durch ihre eignen Leistungen, theils durch Hinweisung auf reine Muster, namentlich der Alten, das Bewußtsein über den Werth der künstlerischen Form auch in den Vertretern der entgegengesetzten Richtung weckten und so, wenn auch ohne es zu wollen, dazu beitrugen, die Vollendung der eigentlich nationalen und lebensvollen Poesie zu fördern.

Und dieser segensreiche Einfluß läßt sich sogar direct verfolgen. Es liegt nämlich die interessante Thatsache vor, daß Shakspeare selbst als Dichter zuerst von dieser Richtung ausging. Seine ältesten Gedichte, Venus und Adonis und Lucretia, ferner die hauptsächlichen Stücke des leidenschaftlichen Pilgers, endlich seine schon durch ihren Namen den italienischen Ursprung verrathenden Sonette, die sich sogar bis in die Zeit seiner vollen Mannesreife hineinziehen, sind ganz nach dem strengen Kunststil dieser Schule gearbeitet; so stark auch sein eignes persönliches

Leben und der Geist des Jahrhunderts in ihnen pulsiren: ihre Form ist die rein ästhetische, ja selbst die Stoffe entnimmt er in seiner ersten Zeit fast mit einer gewissen Vorliebe dem Alterthum. Venus und Adonis, Lucretia und die auf Plautus' Menächmen gebaute Komödie der Irrungen sind antike Stoffe, er verehrt ferner unter den Dichtern seiner Zeit vor Allen Spenser, gerade den Altmeister der ästhetischen Schule, und, wie wir noch sehen werden, hat sie ihn in der That anfänglich als den Ihrigen betrachtet. Unleugbar also hat sie durch Vermittlung Shakspeare's dazu mitgewirkt, daß innerhalb der populären Richtung das ästhetische Prinzip der reinen Form zur Anerkennung kam.

Das neue Drama.

Seine Bedeutung und allmähliche Entwicklung. Christoph Marlowe.

Wir betrachten jetzt die populäre Richtung der Literatur, auf die es uns hier allein ankommt, näher. Ihr Streben ging, wie schon bemerkt, auf die Gestaltung des neuen, protestantischen Geistes, und zur Erreichung dieses Zieles griff sie zum Drama. Es war dies nicht Sache der freien Wahl. Der neue Geist konnte künstlerisch in keine andre Form gefaßt werden, er forderte das Drama, wie andrerseits dieses erst auf der von ihm gebotenen Grundlage sich voll entfalten konnte. Das Drama führt uns den Menschen vor ringend um seine Freiheit und um alle höchsten Güter, siegend, wenn er eingeht in seine Schranken und sich den sittlichen Mächten unterordnet, die das Leben tragen, unterliegend, wenn er in Verblendung oder Ueberhebung zu ihnen in Gegensatz tritt und seine Grenzen überschreitet. Das Ziel ist immer: die alleinige Berechtigung und Macht des Geistes, die Kleinheit und Nichtigkeit des Menschen, wenn er dem Geiste widerstrebt, seine Größe und Bedeutung, wenn er sich in Einklang mit demselben setzt und in seine Zwecke eingeht. Und eben diese Alles bedingende Macht des Geistes stellt der Protestantismus als Prinzip auf, eben sie galt es der Menschheit zum Bewußtsein zu bringen, es mußte der Beweis geführt werden, daß sie kein willkürlich aufgestelltes Postulat, sondern ewige Wahrheit und im Wesen des Menschen selbst begründet sei. Insofern läßt sich mit Recht behaupten, daß der gegen die Kunst im Allgemeinen so spröde

protestantische Geist das Drama fordert, ja daß diese höchste Form der Kunst wie dazu berufen war, das Ringen desselben in seiner ganzen Tiefe und weltüberwindenden Macht darzustellen. Zugleich aber konnte auch das Drama keinen seinem Begriffe gemäßeren Ideengehalt finden, als eben dieser neue Geist ihm bot. Der Protestantismus entzieht dem Menschen jede äußere Stütze und stellt ihn auf sich selber; er weckt zugleich das Bewußtsein in ihm und verlegt den Schauplatz aller seiner Kämpfe in sein Inneres. Dort streiten sich nun Himmel und Hölle um seinen Besitz und die Entscheidung, wer von Beiden in diesem Kampfe Sieger bleiben soll, ist ihm selber in die Hand gelegt, er ist zum Herrn über sein Schicksal erklärt, die Freiheit zum ersten Male als der reale Wesensgrund des Menschen anerkannt. Welche Fülle ächt dramatischer Conflicte liegt schon in diesem Grundprinzip des Protestantismus! Der einzelne Mensch allein auf sich selbst angewiesen, losgelöst von der Gemeinschaft aller Uebrigen, zur Welt, zur Gottheit, zu sich selbst in Gegensatz gestellt, mit der vollen Freiheit ausgerüstet, das Gute zu wählen oder dem Reiz der Sinnlichkeit zu folgen, ja selbst in offnem Abfall vom Guten die Zwecke seines endlichen Ich zu seinem Panier zu erheben, aber auch fähig, an seiner eignen Heiligung wie an dem Wohle seiner Mitmenschen zu arbeiten, ja berufen, als Werkmann mit zu bauen an dem Ausbau des sittlichen Lebens der Menschheit, vor Allem aber für zurechnungsfähig und verantwortlich erklärt für alle seine Handlungen und für sein eignes inneres Sein, — so stellt der Protestantismus den Menschen hin und so bietet er dem Drama eine unerschöpfliche Fülle der tiefgreifendsten und erschütterndsten Conflicte, während zugleich in dem Walten der göttlichen Mächte und deren auch zuerst von ihm aufgestellten Immanenz im Leben die Quelle einer durch und durch innerlichen, tief ethischen Versöhnung gefunden ist. In der That, aus diesem Prinzip, wenn es die Menschheit erst ein Mal im Innersten ergriffen hatte, mußte früher oder später ein neues Drama hervorgehen, und zwar ein Drama, das alle bisherigen Formen, auch das griechische, weit hinter sich ließ und seinem

eignen Begriffe erst genügte. Wie unbedeutend oder doch kindlich, harmlos und naiv erscheint neben einem Drama, wie es dieses Prinzip aus sich erzeugen konnte und wie es Shakspeare dann wirklich geschaffen hat, das Drama der Griechen mit seinem noch in tiefem Dunkel verharrenden, hoch über den Menschen thronenden Schicksal und seinen ganz in sich befangenen, durch die natürlichen Verhältnisse der Pietät, die Liebe zu Eltern, Geschwistern, Stammesgenossen u. s. w. innerlich gebundenen Helden, die sich zu einer wahrhaft geistigen That nie erheben, die niemals einstehn für die Freiheit des Menschen, ja die des eigentlichen Bösen nicht einmal fähig sind und kaum eine Ahnung haben von der verheerenden Macht der Leidenschaft! Es bedurfte der vollen Emancipation des Menschen von allen natürlichen Banden, die den antiken Geist beherrschen, es bedurfte ebenso der Auflösung der geistigen Gemeinschaft des Mittelalters, wo immer ein Stand für den andern, der Stand wieder für seine Angehörigen und die Kirche für das höchste Interesse Aller, das himmlische Leben, einstand, damit ein Drama in's Leben treten konnte, das seinem Begriffe entsprach. Der Protestantismus brachte die Erfüllung dieser Forderung, denn er erst ist, wie der Ausdruck, so das Product des zur Mündigkeit gereiften menschlichen Geistes.

Noch ein Moment kam hinzu, um die Vertreter des nationalen Dranges innerhalb der Literatur dem Drama zuzuführen: der englische Volkscharakter und die Art und Weise, wie dieser das protestantische Prinzip in sich aufnahm und entwickelte. Es ist keineswegs ein Werk des Zufalls, daß das neue Drama gerade in England in's Leben trat, sondern es entsprang in Shakspeare's Vaterlande, weil der auf die Energie des Selbstbewußtseins und die Kraft des Willens basirte englische Volksgeist von vorn herein zum Drama wie organisirt ist und auch im Leben schon diese Anlage bethätigt. Der Engländer ist von Haus aus der Mann der independence, der persönlichen Selbstständigkeit; die Wahrung und Anerkennung seiner Persönlichkeit ist ihm das Höchste, sie fordert er in erster Linie, und wie er sie in seinem eignen Lande zur Grundlage seines gesammten gesellschaftlichen

und politischen Lebens erhoben hat, so hat er sie auch dem Auslande abgetrotzt, und keine Nation beobachtet selbst im geselligen Verkehr eine so abgeschlossene, reservirte Haltung und lädt weniger ein zur Vertraulichkeit als die englische. Schon die Sprache bezeugt den Werth, den der Engländer auf seine Persönlichkeit und die Wahrung seiner Selbstständigkeit legt. Das groß geschriebene „Ich" verkündigt, daß ihm der bescheidene Zweifel an sich selber keineswegs allzu nahe liegt, und der fast vollständige Mangel aller das innere Walten einer höheren Macht andeutenden unpersönlichen Verbalformen weist darauf hin, daß er auch bei der tiefsten Bewegung seines Gemüths sich seines Ich beständig bewußt bleibt; das tiefsinnige „es", das bei uns den von unserem Willen unabhängigen Prozeß unserer Gefühle ausdrückt, ist in seiner Sprache allmählich ebenso geschwunden wie andrerseits die reflexive Form der Verba, durch die wir wiederum die Einkehr des Menschen in sich selbst und die Rückwirkung seines Innern auf sein persönliches Verhalten schon durch die Sprache anzudeuten suchen. Dafür aber steht das Ich des Engländers desto fester und energischer da und es verharrt nicht unthätig in sich, sondern es strebt nun, sich die Welt zu unterwerfen und sie seinen Zwecken dienstbar zu machen.

Dieser Standpunkt prägt sich denn auch in der Stellung aus, die sich das englische Volk zu den Forderungen des protestantischen Geistes gegeben hat. Der Protestantismus umfaßt offenbar zwei, im Prinzip zwar innig verbundene und sich vielfach bedingende, im Leben aber auseinanderlaufende, ja einander entgegengesetzte Richtungen. Er gleicht dem alten Janus mit dem Doppelhaupte; mit dem einen Haupte ist er der Gottheit, dem Uebersinnlichen und Ewigen, mit dem andern der Welt, dem Wirklichen und Aeußern, zugewendet. Nach der einen Seite strebt er, das Göttliche in seiner reinen Idealität und seinen letzten Tiefen zu erfassen, die menschliche Brust durch dasselbe zu erneuern und es von ihr aus unmittelbar überzuleiten in's Leben, alle persönlichen Beziehungen weihend und veredelnd, das Ganze des äußern Lebens auf die Grundlage der Pietät stellend und als Zeugniß seines

theoretischen Strebens die Wissenschaft begründend, — auf der andern Seite strebt er, das Göttliche in seinem realen sittlichen Gehalte in's Leben einzuführen, den Einzelnen zum selbstbewußten Träger dieses sittlichen Gehaltes zu machen und sich seiner zu bedienen, um in stetigem Fortschritt das Herrscherrecht des Geistes über die Welt zur Wahrheit zu machen. Hier ist die Richtung auf die Welt, auf den Staat und die ganze praktische Seite des Lebens das Wesentliche und sie fordert als die Bedingung zur Erreichung ihres Zieles die entschieden ausgeprägte persönliche Selbstständigkeit des Einzelnen. Die erste dieser beiden Richtungen des Protestantismus zu vertreten, dazu ist der Engländer von Haus aus wenig angethan, sie ist, wie die Schöpfung, so auch die Lebenssphäre des deutschen Genius gewesen, aber mit desto größerem Geschick und glänzenderem Erfolge hat er sich zum Vorkämpfer der zweiten gemacht, und wie tief dieselbe in seinem Charakter begründet ist, dafür zeugt nicht nur die politische Größe Englands und seine materielle Blüthe, es zeugt auch die merkwürdige Thatsache dafür, daß die englische Wissenschaft durch ihren Begründer Baco sogleich mit vollem Bewußtsein und mit ausdrücklicher Verwerfung jedes Forschens nach Wahrheit bloß um der Wahrheit willen als Ziel des wissenschaftlichen Strebens die Erweiterung der Herrschaft des Menschen über die Welt hinstellt, ein Ziel, das heute noch jeder ächte Engländer, wie das Beispiel Macaulay's*), eines der Freiesten und Unbefangensten seines Volkes, zeigt, als das einzig erstrebenswerthe und vernünftige anerkennen wird.

Wie sehr nun aber diese, wesentlich auf den Kampf gestellte Auffassung des Protestantismus mit der hinter ihr stehenden Kraft der Persönlichkeit zum Drama hinzuführen geeignet war, springt in die Augen, und nun erwäge man noch den großartigen Aufschwung der Zeit Elisabeth's, die Alles, was an Kraft und Selbstbewußtsein, an Energie des Einstehens für persönliche wie allge-

*) Wir denken hier vorzugsweise an den Essay über Baco und an die Art und Weise, wie der Historiker hier über die griechische Philosophie urtheilt.

meine Zwecke, an Entschlossenheit und Resignation, aber auch an Prätension und Anmaßung, an Eigensinn und Grillenhaftigkeit in dem englischen Charakter lag, zu voller Freiheit der Entfaltung führte und ein Leben schuf, das schon an und für sich sowohl in dem Ringen des Einzelnen, als auch besonders in dem großen Nationalkampf für Vaterland und Religion ein entschieden dramatisches Gepräge trug.

Das sind im Wesentlichen die Bedingungen und wirkenden Kräfte, aus denen die Entstehung des englischen Dramas zur Zeit Elisabeth's herzuleiten ist. Es kündigt sich hiernach von vorn herein als ein entschieden nothwendiges, organisches Product des in dem Protestantismus wiedergebornen englischen Volksgeistes an, und eben diese Nothwendigkeit seines Werdens spricht auch aus der Raschheit und instinctiven Sicherheit, mit der es sich entwickelte und seine Vollendung erreichte. Wie das griechische Drama in Athen und wie unsre eigne classische Literatur des vorigen Jahrhunderts kaum eines Menschenalters bedurfte, um zur Vollendung zu reifen: so auch das Drama der Zeit Elisabeth's. Kaum einer oder der andre dramatische Versuch der nationalen Richtung reicht über den Anfang der Regierung Elisabeth's, ja über das Geburtsjahr Shakspeare's selbst hinaus und schon vor Ende des Jahrhunderts steht die neue Schöpfung fertig und in classischer Vollendung da, und so augenscheinlich auch gerade hier das Eingreifen des Genius heraustritt: so viel ist doch klar, daß der Weg bereits gebahnt war, als er auftrat, und daß ihm nur das freilich unendlich reiche Werk des Genius übrig blieb, die bis dahin chaotisch durcheinander wogenden Kräfte zu sondern und zu regeln und an die Stelle des blind waltenden dunklen Dranges die Herrschaft des klaren, in ruhiger Vertiefung in sich selbst seines Zieles sich bewußt gewordenen Geistes zu setzen.

Es kann nicht unsre Absicht sein, in diesem, dem Geistesleben Shakspeare's gewidmeten Werke auf die Entwicklungsgeschichte des englischen Dramas näher einzugehen, wir beschränken uns darauf, im Allgemeinen die Entwicklungskeime anzudeuten, die schon in den ältesten Erzeugnissen desselben erkennbar vorliegen, und die Stufe

zu bezeichnen, bis zu der die Vorgänger Shakspeare's ihre neue Schöpfung führten*). Da sind es denn vor Allem zwei Punkte, die wir hervorzuheben haben, ein Mal das Allen gemeinsame Streben, das Leben, wie es ist, in seiner wirklichen realen Erscheinung und seinem ganzen Umfang zur Darstellung zu bringen, und dann die charakteristische Stellung, die der einzelne Mensch, der Held des Stückes, in ihren Werken einnimmt. Das englische Drama tritt von vorn herein in schroffen Gegensatz sowohl zu dem classischen Drama der Griechen, als auch zu den Mysterien des Mittelalters. Wenn sich diese älteren Formen des Dramas, die Komödie der Alten allerdings ausgenommen, durchaus auf mythisch-religiösem Boden halten, so tritt das englische Drama sogleich entschieden als Profandichtung auf; es nimmt seine Stoffe durchweg und grundsätzlich aus dem wirklichen Leben, während es gleichwohl vermöge des aller Kunst innewohnenden Geistes bewußt oder unbewußt danach streben muß, einen idealen Inhalt zu gewinnen, den Zuschauern, in welcher Form auch immer, das Göttliche zur Anschauung zu bringen. Dadurch steht es von vorn herein auf dem Boden der Immanenz des Göttlichen, der Offenbarung Gottes im Leben selber, und dieser Boden war es, auf dem allein das Drama zu einer neuen selbstständigen Entwicklung und zu der Vollendung gelangen konnte, die es später durch Shakspeare gewann. Das ist die erste wichtige Errungenschaft des neuen Dramas, und hier springt sogleich in die Augen, wie es dieselbe fast unmittelbar aus der Hand des neuen Geistes empfing, der die Menschheit an dem großen geschichtlichen Wendepunkt ergriffen und insbesondere die Reformation aus sich erzeugt hatte. Die andre ist die Stellung des Helden des Dramas, die Ziele, die er sich setzt, die Energie, mit der er sie verfolgt. Ein so selbstständiges,

---

*) Die Darstellung des Entwicklungsganges des englischen Dramas von Bodenstedt, die den Abschluß seines Werkes über „Shakspeare's Zeitgenossen" bilden soll, liegt leider, indem wir dies schreiben, noch nicht vor. Wir verweisen den Leser für die Dichter vor Shakspeare auf den 3. Band dieses wichtigen Werkes.

allein auf sich angewiesenes Individuum, das mit Allem außer ihm und mit sich selbst im Gegensatz steht und das dennoch den Muth hat, der Welt den Fehdehandschuh hinzuwerfen, war bis dahin auf der Bühne noch nicht gesehen worden, es ist eben die spröde englische Persönlichkeit, wie sie durch den Protestantismus und die große Zeit Elisabeth's geworden war, die uns hier entgegentritt, und diese wieder war die nothwendige Voraussetzung und Bedingung der spätern Vollendung des Dramas in der Shakspeare'schen Dichtung.

Betrachtet man nun freilich die einzelnen Producte dieses Dramas in der Zeit vor Shakspeare's Auftreten, so findet sich auch kein einziges unter ihnen, das sich einer wirklichen Beherrschung dieser beiden großen Errungenschaften des neuen Geistes rühmen könnte und ein auf die innere organische Verknüpfung derselben begründetes Lebensbild von ächter künstlerischer Wirkung hinstellte. Im Gegentheil, die Dichter sind sich selbst sämmtlich noch völlig unklar über die Bedeutung ihres eignen Schaffens, eine große, auch sittliche Rohheit vereinigt sich fast überall mit ihrer Unklarheit und jeder Vergleich ihrer Werke mit denen Shakspeare's läßt die Kluft, die zwischen ihnen besteht, als fast unausfüllbar erscheinen. Einer der bedeutendsten unter diesen Dichtern, ein Zeitgenosse Shakspeare's selber, der dessen erste Werke und unter ihnen Romeo und Julie noch erlebte, Robert Greene, hatte so wenig eine Ahnung von der Würde des Dramas, daß er in einer Schrift aus seinem letzten Lebensjahr förmlich Buße thut für seine Sünden als Dichter und seine „quondam Bekannten, die ihren Witz in Verfertigen von Schauspielen üben", flehentlich ermahnt, sich einen „bessern Tummelplatz und bessere Weisheit" zu suchen. Und danach sind diese Werke meistens, die Immanenz des Göttlichen im Leben, obgleich sie allein die Einführung der Wirklichkeit in die Kunst rechtfertigen konnte, bleibt dem Bewußtsein der Dichter fremd, sie tritt daher auch nirgends als die Alles durchdringende und von innen heraus beherrschende Lebensmacht hervor, und so wird denn natürlich auch die Stellung des Helden des Dramas

und die Art und Weise, wie sein Schicksal sich vollzieht, verschoben und in ihrer künstlerischen Wirkung beeinträchtigt.

Nichts desto weniger aber bleibt der oben aufgestellte Satz, daß die Bestrebungen dieser Dichter die Basis und nothwendige Voraussetzung des Shakspeare'schen Dramas bilden, bestehen, und der Eindruck der unausfüllbaren Kluft, den eine Vergleichung beider zu Anfang gibt, täuscht. Blieb es auch Shakspeare vorbehalten, die Idee der Immanenz mit dem persönlichen Streben des Menschen in innern organischen Zusammenhang zu bringen, die beiden Factoren selber, auf deren Wirken und Gegenwirken er sein Drama baute, waren doch schon aufgestellt und auch die Form des Dramas war dadurch im Wesentlichen schon bestimmt. Außerdem treffen wir unter der Zahl der Dichter dieser Richtung wenigstens Einen, der dem Grundgedanken des neuen Dramas schon ziemlich nahe trat und ihn hie und da in der That schon, zwar nicht mit klarem Bewußtsein, aber doch ahnend erfaßt zu haben scheint. Dieser mit hohen und reichen dichterischen Gaben ausgerüstete Mann ist Christoph Marlowe, der Einzige unter allen Vorgängern Shakspeare's, der noch neben ihm genannt zu werden verdient, und zugleich derjenige, dessen Werke die Stufe am deutlichsten bezeichnen, die das englische Drama vor Shakspeare erstiegen hat. Marlowe war wenige Monate vor seinem großen Mitstrebenden als Sohn eines Schuhmachers in Canterbury geboren. Er empfing seine Bildung auf der noch heute bestehenden „Königsschule" seiner Vaterstadt und bezog darauf die Universität Cambridge, um Theologie zu studiren. Von hier kehrte er zwar als magister artium — damals eine höchst angesehene Würde —, aber nicht als Candidat des geistlichen Amtes, sondern mit dem Entschluß zurück, sich der Bühne zu widmen. Er ging nach London, wurde Schauspieler und Dichter und schon im Jahre 1586 ward sein Tamerlan der Große aufgeführt, ein Werk, das oben schon als für die Entwicklung des Dramas epochemachend genannt wurde. Hier zum ersten Mal erscheint der Mensch in Wahrheit ganz auf sich selbst gestellt, seinen Trieben und Leidenschaften, dem Drange seiner Seele sich frei überlassend, von allen

Schranken losgebunden, die ihn bis dahin zwar einerseits getragen und gehalten, andrerseits aber auch eingeengt und in der freien und vollen Entfaltung seiner Kräfte gehemmt hatten. Der Drang nach Macht und Größe, der einen Hirten zum Eroberer und Weltbeherrscher macht, bildet das begeisternde Element des Stückes für den Zuschauer wie für den Dichter selbst. In der zweiten Scene tritt Tamerlan auf in der ärmlichen Kleidung eines cythischen Hirten, aber unter der dürftigen Tracht steckt schon der Eroberer, — auch äußerlich; als er sie abwirft, steht er da in prächtiger Rüstung, in kupferfarbnem Wamms und Beinkleidern von scharlachrothem Sammet. Einer seiner Begleiter schildert ihn:

Wie königlich ein Löwe sich erhebt,
Die Klauen reckend und den Heerden drohend:
So scheint in seiner Rüstung Tamerlan.
Mir däucht, ich sehe Kön'ge vor ihm knien
Und er, mit düstrer Stirn und Feuerblick,
Stößt Kron' auf Kron' ab den gefangnen Häuptern *).

Dieser Zug zum Heroischen, überhaupt zum Großen und Erhabenen, auch im Sinne des Schauerlichen und Bösen, geht durch alle Werke Marlowe's. Er ist der Erste, in dem nach dieser Seite hin das Ringen der Zeit zu lebendigem, ja oft zu glühendem Ausdruck kommt, und so ist er denn auch der eigentliche Begründer des historischen Dramas geworden. Alle seine Stücke sind entweder direct auf die Geschichte — sogar auf die Zeitgeschichte — begründet, wie die beiden Theile Tamerlan's des Großen, Eduard II. und die Pariser Bluthochzeit, oder sie führen in der großen Auffassung der Zeit irgend eine gewaltige Leidenschaft vor, wie der Jude von Malta, den Marlowe als Repräsentanten der Geldgier und ihrer alle guten und menschlichen Empfindungen austilgenden Macht hinstellt. Am interessantesten für uns ist sein „Leben und Tod des Dr. Faustus", ein Werk von zum Theil wahrhaft großartiger Auffassung. Der Marlowe'sche Faust, der

*) Vergl. Grenzboten 1856, Nr. 15; Bodenstedt a. a. O. S. 176—200.

ähnlich wie der Goethe'sche mit einem langen Monolog beginnt, bricht zunächst mit der Aristotelischen Philosophie, weil diese Kunst — man meint in der That Baco reden zu hören — „kein größer Wunder schaffen kann, als gut zu disputiren", er wolle, sagt er, „ein größer Ding", und wendet sich zur Medizin. Aber, obgleich er schon tausend schlimmste Uebel geheilt und seinen Namen unsterblich gemacht hat: „er muß sich doch gestehn, daß er dabei immer nur Faustus und ein Mensch" geblieben ist. Und auch die Jurisprudenz kann ihn nicht befriedigen*):

Solch Studium mag einem Lohnknecht ziemen,
Der mit dem Abhub Andrer sich begnügt,
Für mich ist es zu niedrig und servil.

So bleibt nur die Theologie, die aber schon zu Anfang preisgegeben war und deren Grundlehre, daß der Mensch der Sünde und damit dem Tode, der Sterblichkeit, verfallen sei, ihn auch jetzt wieder dazu führt, sich von ihr abzuwenden. Da taucht die himmlische Metaphysik der Magier und der nekromantischen Bücher in ihm auf und er ruft begeistert aus:

O welche Welt des Vortheils und Genusses,
Der Macht, der Ehre und der Allgewalt,
Wird sie dem eifrig Strebenden verleihen!'
— — — — — — — —
Ein guter Zaubrer ist ein halber Gott;
Drum strebe, solche Gottheit zu erringen!

Das Hinausstreben über die Grenzen der Menschen ist also der leitende Gedanke des Werkes und als Triebfeder desselben in Faust wird der Drang nach Ehre, Macht und Herrschaft hingestellt, obwohl dennoch der Nachdruck dann nicht auf die Macht gelegt wird, die der Zauber ihm in die Hände gibt, sondern auf den Abfall von Gott, dessen er sich durch denselben schuldig macht. Das macht sich gleich zu Anfang geltend. Gute und böse Engel sammeln sich um Faust, gleichsam um seine Seele kämpfend, er schwankt eine Zeit lang, dann aber ergibt er sich dem Bösen

*) Wir citiren nach Bodenstedt's Uebersetzung.

und es folgen nun zum Theil allerdings recht langweilige Gespräche mit Mephistophilis, in denen aber doch auch wieder großartige Gedanken auftauchen. So die Definition der Hölle:

— keine Oertlichkeit hat sie, noch Grenze
In Zeit und Raum; doch, wo wir sind, ist Hölle,
Und wo die Höll' ist, sind auch ewig wir.
Mit einem Wort: Wenn einst die Welt zerstiebt
Und alle Creatur geläutert wird,
Ist Alles Hölle, was nicht Himmel ist.

Eine andre Stelle mahnt unmittelbar an das grausige Gebet des Königs Claudius im Hamlet, der beten möchte und es nicht vermag; es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß sie Shakspeare geradezu zum Vorbild diente. Faust schwankt noch ein Mal und neben dem bösen Engel erscheint auch der gute wieder:

Guter Engel.
Bereue, Faust, und Gott wird sich erbarmen.
Böser Engel.
Du bist ein Geist, Gott kann sich nicht erbarmen.
Faust.
Wer flüstert mir in's Ohr, ich sei ein Geist?
Wär' ich ein Teufel, Gott kann sich erbarmen,
Ja, Gott wird sich erbarmen, fühl' ich Reue.
Böser Engel.
Ja, aber Faust wird nimmer Reue fühlen.
Faust.
Mein Herz ist Stein, ich kann nicht mehr bereuen,
Kaum kann ich Glauben, Heil und Himmel nennen.

Der Schluß des Stückes stellt das Ende Faust's dar, seine Zeit ist abgelaufen, es ist elf Uhr, nur eine Stunde hat er noch zu leben, der Dichter greift wieder zu der Form des Monologs:

O Faust,
Jetzt nur ein Stündlein hast du noch zu leben,
Um dann verdammt zu sein auf immerdar.
Steht still, ihr ewig rollenden Himmelssphären,
Und hemmt die Zeit, daß Mitternacht nie komme.
Erwache, schönes Auge der Natur,

Zu ewigem Tag'! Dehn' aus zum Jahr die Stunde,
Zum Mond', zur Woche, sei's auch nur zum Tage,
Daß ich bereu' und meine Seele rette!
O lente, lente currite noctis equi!

Dann wieder klagt er, daß er nicht ein Geschöpf ist „ohne Seele", daß die Seele, die er hat, unsterblich ist, u. s. w. So verfließt die letzte Stunde, es schlägt zwölf, die Teufel erscheinen, und sein Schicksal erfüllt sich. Seinen zerrissenen Leichnam beschließen die Studenten feierlich zu begraben.

Wir haben im Obigen allerdings nur die Glanzseite des Stückes hervorgehoben; was es sonst bietet, ist namentlich in dramatischer Beziehung äußerst schwach, es leidet, wenn man von den einleitenden und Schlußscenen absieht, an einem fast vollständigen Mangel an Handlung, den der Dichter vergeblich durch einzelne magische Thaten seines Helden zu ersetzen sucht. Der Grund dieses Mangels liegt in der eignen Persönlichkeit Marlowe's. Es fehlte ihm an der innern, sittlichen Durchbildung und damit auch an der Kraft, seine Helden einen eigentlichen Seelenprozeß durchmachen zu lassen. Das gilt, wie von allen seinen Dramen, so auch vom Faust. Faust schwankt beständig zwischen Himmel und Hölle hin und her und steht am Schluß des Stückes in seiner innern Entwicklung im Wesentlichen auf demselben Punkt wie zu Anfang. Die Angst vor der Hölle, der Wunsch, ihr zu entgehen, und das Bewußtsein seiner Ohnmacht, sich von ihr loszumachen, beherrschen ihn in stetem Wechsel, wenn er nicht gar, was auch nicht ausbleibt, seine hohe Stellung zeitweise ganz vergißt und zum gemeinen Hexenmeister herabsinkt. Vergeblich hofft man, ihn zu einer großartigen Resignation kommen zu sehen, in der er sich nun etwa seiner durch den Abfall von Gott gewonnenen Zaubermacht zu gewaltigen Unternehmungen bediente, um dann allmählich dem Bewußtsein seiner innern Leere und damit der Hölle seines eignen Busens zu verfallen, — und doch sollen wir ihn noch als den Faust gelten lassen, der über die Grenzen des Menschen hinausstrebte und ein größer Ding wollte, als ihm Philosophie und alle andern Wissenschaften bieten konnten.

Aber so wesentlich auch diese Mängel sind, so heben sie das Großartige in der offenbar schon mit Bewußtsein angestrebten Darstellung der menschlichen Freiheit und ihrer durch die Immanenz bedingten sittlichen Grenzen nicht auf, und damit eben war der Boden für das neue Drama thatsächlich gewonnen. Noch ein Verdienst Marlowe's ist zu erwähnen: Er hat dem Drama auch eine ungemein glückliche metrische Grundlage gegeben, die dann nicht nur Shakspeare und die englische Bühne, sondern seit Lessing's Vorgang auch unsre Dichter sich zu eigen machten. Vor Marlowe hatte auf dem englischen Volkstheater neben der Prosa des Alltagslebens die gereimte trochäische Vierzeile geherrscht, die schon durch den Zwang des Reimes einer wirklich lebenvollen Entfaltung der Sprache und der dramatischen Bewegung überhaupt hemmend entgegentrat. Hier griff Marlowe ein; er führte gleich mit seinem Tamerlan den bis dahin nur in der höfischen Dichtung angewandten reimlosen fünffüßigen Jambus ein, den sogenannten Blankvers, der wie dazu gemacht war, dem Grundgedanken gerade dieses Dramas zum Ausdruck zu verhelfen; denn wie dieses vom wirklichen Leben ausgeht und innerhalb desselben zur Darstellung des Ideals gelangt, so ruhte der Blankvers auf der Sprache des wirklichen Lebens, die er nur über die gemeine Wirklichkeit hinaushebt, ohne ihr damit ihre Freiheit und ihren Charakter zu nehmen, er versinnlicht gleichsam schon durch seinen Rhythmus das Aufstreben zum Ideal. — Eine solche zugleich realistische und ideale metrische Grundlage für das Drama zu gewinnen, war in der That ein Bedürfniß; Marlowe gebührt das Verdienst, daß sie bereits vorhanden war, als Shakspeare auftrat.

Aeußere Geschichte des Dramas.

Die Bühne. Die Schauspielkunst.

Die äußere Entwicklung des neuen Dramas ging nicht weniger rasch von Statten als die innere. Schon lange vor Elisabeth gab es in England Schauspielergesellschaften, die als nominelle Diener eines Großen oder des Königs selber eine Art von Corporation bildeten und ihre Kunst in fast zünftiger Weise übten. Sie waren aber ohne eigentliche Bedeutung, bis die Reformation und der an sie sich knüpfende Aufschwung des Volkes den Drang nach einem nationalen Drama weckte. Von da an wurden sie die Träger aller auf die Herstellung desselben gerichteten Bestrebungen, und sie sind es, die es dann so rasch zur Geltung brachten und ihm die höchste Gunst sowohl der Großen wie des Volkes erwarben. Ja, man kann sagen, sie sind die eigentlichen Schöpfer desselben, das englische Drama der Zeit Elisabeth's ist aus dem Schauspielerstande selbst hervorgegangen, es wiederholte sich in dem damaligen England die unserm heutigen Leben so fremde Erscheinung, die einst die Entstehung der athenischen Bühne begleitet hatte: die Dichter waren zugleich Schauspieler, active Mitglieder der Bühne, für die sie ihre Werke schrieben. Auch hier unterstützte die Bewegung der Zeit den Entwicklungsprozeß des neuen Dramas. Der Bruch mit der alten Kirche und weiterhin dann auch die große Popularität des Dramas selbst führte dem Theater beständig junge Männer zu, die, mit dem Studium der Theologie zerfallen, einen andern Wirkungskreis suchten und denen die Bühne ganz dazu gemacht schien, ihre Talente

zur Geltung zu bringen. Sie traten also als Mitglieder in die Truppe dieses oder jenes Großen, und einen wie bedeutenden Bestandtheil der damaligen Schauspieler sie ausmachten, ergibt sich schon daraus, daß sie von ihren Genossen unter einem besondern Namen zusammengefaßt wurden. Man nannte sie „Universitätsfedern", eine Bezeichnung, die schon von selber darauf führt, daß sie wenigstens in der Regel zugleich auch als Dichter für die Bühne wirkten. Aus dieser Classe der Schauspieler sind z. B. die beiden oben genannten bedeutendsten Vorgänger Shakspeare's, Greene und Marlowe, hervorgegangen; freilich gab es auch Dichter, die nicht zu den Universitätsfedern gehörten, wie ja vor Allen Shakspeare selbst, aber von diesen läßt sich mit noch größerer Bestimmtheit sagen, daß sie fast ausnahmslos auf derselben Bühne, für die sie ihre Stücke schrieben, als Schauspieler aufzutreten pflegten.

Im engsten Zusammenhang mit dieser Entstehung des englischen Dramas aus der Mitte der Schauspielergesellschaften steht die naturwüchsige Einfachheit, mit der dieselben das neue literarische Product dem Publicum vorführten. Es hat niemals ein Drama gegeben, das so wenig Werth auf die äußere Inscenirung gelegt und auch der gewöhnlichsten Hülfsmittel, die Illusion der Zuschauer zu erregen, in dem Maße entbehrt hätte, wie dieses englische selbst auf der höchsten Stufe seiner Vollendung. Es war längst der Liebling des Volkes, ehe es auch nur eine feste Bühne hatte. Die geräumigen, rings umschloßnen Höfe der großen Wirthshäuser waren bis in das Jahr 1575 der Schauplatz der dramatischen Aufführungen in der Hauptstadt. Der, von den Wirthschaftsgebäuden begrenzte, länglich-viereckige Hofplatz lieferte die Bühne und das Parterre; die an den Gebäuden umherlaufenden überdachten Gallerien waren bessere, zum Zuschauen bequemere Logenplätze, herunterhängende Teppiche an der dem Hofthor entgegengekehrten Seite des geschloßnen Raumes bezeichneten die Bühne, ein leichtes Geländer von Holzstangen trennte sie von dem auf gleichem Niveau befindlichen Parterre*). Mit dem Jahre 1575

*) Wir entnehmen diese Beschreibung Delius' Schrift: Ueber das eng-

entstanden dann allerdings feste Schauspielhäuser, aber auch diese waren äußerst dürftig; das Blackfriarstheater z. B., bei dem später Shakspeare eintrat, war keineswegs ein eigentlicher Neubau, sondern ein nothdürftig zum Schauspielhause hergerichtetes Local, das aber doch auch im Parterre Sitzplätze aufzuweisen hatte, während dagegen das später erbaute Globustheater, das Shakspeare und seinen Collegen als Sommerbühne diente, den „Gründlingen" im Parterre nicht nur diese Bequemlichkeit versagte, sondern auch gerade diesen andächtigsten Theil des verehrlichen Publicums dem etwa eintretenden Regen schutzlos preisgab. Nur die Vornehmeren deckte das Strohdach des Gebäudes. — Mit dieser höchst naturwüchsigen Beschaffenheit der Schauspielhäuser stand die äußere Ausstattung der Aufführungen in bestem Einklang. Nur auf das Kostüm scheint man Werth gelegt zu haben, wenn auch keineswegs in dem Sinne, daß man die Tracht der verschiedenen Völker und Zeiten treu wiederzugeben gestrebt hätte; im Gegentheil, wie das ganze Drama auf das eigne Volk und die eigne Gegenwart berechnet war, so schloß man sich auch in dieser Beziehung meist an das dem Volke Geläufige an. Wohl aber strebte man nach Pracht und hier scheute man keinen Geldaufwand; es sind uns Notizen erhalten, nach denen gelegentlich für einen Sammetrock 20 Pfund bezahlt wurden. Dagegen war die Scenerie äußerst dürftig. Eigentliche Decorationen, gemalte bewegliche Coulissen, fehlten gänzlich. Die Wandbekleidung der Bühne bestand aus gewirkten Teppichen, die von den Logen und zur Seite herabhingen und hinter denen die Schauspieler hervortraten und verschwanden. Es gab daher auch keinen Scenenwechsel, keine die Phantasie des Zuschauers unterstützende, ihn bei dem so häufigen Wechsel des Orts in der Illusion festhaltende Verwandlung. Ein Gegner der neuen Bühne, der gelehrte und ritterliche Sir Philip Sidney, der erste wirkliche Aesthetiker Englands, den aber sein Bildungsgang und seine gesellschaftliche Stellung zu keiner freien Auffassung des Volksdra-

---

lische Theaterwesen zu Shakspeare's Zeit (Bremen 1853), der wir auch weiterhin hauptsächlich gefolgt sind.

mas gelangen ließen, schildert auf ergötzliche Weise die Uebelstände, zu denen dieser Mangel in Verbindung mit dem Streben, den Gang der Handlung überallhin zu begleiten, führte: „Ihr habt", sagt er, „Asien auf der einen, Afrika auf der andern Seite und so viel Reiche dazwischen, daß der Schauspieler, wenn er auftritt, immer erst sagen muß, wo er ist, damit er verstanden werde. Da kommen denn drei Damen und sammeln Blumen, und wir müssen die Bühne für einen Garten halten, dann hören wir von einem Schiffbruch und sind zu tadeln, wenn wir sie nicht für einen Felsen nehmen; darauf erscheint ein häßliches Ungeheuer mit Feuer und Rauch und die unglücklichen Zuschauer müssen sie für eine Höhle ansehen, indessen zwei Armeen, von vier Schwertern und Schilden dargestellt, hereinstürmen, und wer würde dann so hartherzig sein, nicht ein Schlachtfeld vor sich sehen zu wollen?"

Ein Mittel gab es allerdings, durch das man diesem Mangel der Decoration abhalf, aber das Mittel wirft nur ein um so helleres Licht auf den Mangel selber: es bestand in einer, an einen Pfahl befestigten Tafel, auf der der Ort bezeichnet wurde, den sich das Publicum als Schauplatz der Handlung gerade denken sollte. An den sonst erforderlichen Theaterrequisiten fehlte es nicht; man hatte Versenkungen, Thürme, Höllenschlünde, Bäume, Tische, Wolken, Böller u. s. w. und daneben eine Bühneneinrichtung, die doch auch den Ortswechsel zum Theil schon äußerlich einigermaßen anschaulich machte. Im Hintergrunde war ein geschloßner Balcon, der für ein oberes Stockwerk der Bühne galt. Der unter diesem Balcon befindliche hintere Raum ferner ließ sich durch einen Vorhang von dem größeren Vordergrund abscheiden und bildete ebenso wie der Balcon eine eigne kleinere Bühne, so daß also eigentlich drei Bühnen vorhanden waren, die eine Abstufung in der örtlichen Darstellung der Handlung möglich machten, sowohl nach der größeren oder geringeren Entfernung als auch nach Höhe und Tiefe. Der Balcon diente als Thurm, als Wall, als Fenster eines obern Stockwerks (in Romeo und Julie), als Bühne für ein Schauspiel (Hamlet). Der hintere Bühnenraum bedeutete z. B. in Julius Cäsar das Capitol, in Othello war er das Schlafgemach

Desdemona's und der Schauplatz ihres Mordes, dessen Anblick dem Zuschauer durch Herablassung des Vorhangs entzogen wurde, in Romeo und Julie — erst, in der Schlaftrunkscene, das Zimmer Juliens und dann: das Grabgewölbe Capulet's. Auch hier ward freilich der Phantasie des Zuschauers noch immer sehr viel zugemuthet. Der Balcon kündigte sich häufig, gerade so wie die vordere Bühne, durch eine an ihm angebrachte Aufschrift selbst als den Ort an, den er bedeuten sollte, und die Phantasie hatte dann wieder einfach zu gehorchen und ihre schöpferische Thätigkeit mit dem gegebenen gebieterischen Wink in Einklang zu setzen.

Das war, abgesehn von den Vorstellungen am Hofe, die allerdings einen größeren Aufwand an Hülfsmitteln der Inscenirung zeigen, der Zustand der Bühne selbst zur Zeit, als die größten Werke Shakspeare's aufgeführt wurden; man sieht, derselbe ist ein durch und durch naiver, er ist es in solchem Grade, daß er entschieden an die geniale Aufführung von Pyramus und Thisbe im Sommernachtstraum mahnt. Wenn z. B. der edle Thoms Schnauz in dem besagten Stücke unter Berufung auf den Mörtel, den Leim und den Stein, die er in der Hand hält, sich der hochansehnlichen Versammlung als die Wand vorstellt, durch die Pyramus und Thisbe mit einander flüstern, „oft fürwahr ganz leis' und insgeheim": so ist das offenbar nichts weiter als ein humoristisches Auf-die-Spitze-treiben dieser wirklichen Verhältnisse der Bühne, die ja das Spiel des Humors förmlich herausfordern mußten. Und diese Aehnlichkeit geht noch weiter, sie erstreckt sich sogar auf die Darstellung durch die Schauspieler. Es wird auch auf der wirklichen Bühne Schauspieler gegeben haben, die, wie Franz Flaut, der Thisbespieler, Ursache gehabt hätten, die Uebernahme einer Rolle damit abzuwehren, daß sie sich auf ihren eben hervorsprießenden Bart beriefen. Man hatte nämlich während der ganzen classischen Periode des englischen Dramas, wie in Athen, nur Schauspieler, keine Schauspielerinnen; Knaben, die an der Grenze des Jünglingsalters angelangt waren oder sie kaum erst überschritten hatten, gaben die Frauenrollen, eine Sitte, die theils auf den zunftmäßigen Charakter der Schauspielergesellschaften, theils auf

den herrschenden Anstandsbegriff zurückzuführen ist und auf die so streng gehalten wurde, daß, als z. B. 1629 französische Schauspieler sich erlaubten, Frauen auftreten zu lassen, sie ausgezischt wurden und nicht weiter spielen durften. Nun wurden diese Knaben zwar mit großer Sorgfalt ausgebildet und eingeübt; so viel aber ist doch klar, daß sie das eigne Spiel der Frauen unmöglich ersetzen konnten. Es tritt uns also auch hier wieder dieselbe naive Unbekümmertheit um die äußern Mittel zur Erregung der Illusion entgegen, die wir oben schon zu schildern hatten, und in der That ist sie einer der charakteristischen Züge dieser classischen Bühne der Engländer.

Man darf nun aber nicht meinen, daß auch die Schauspielkunst selbst auf einer niedrigen Stufe gestanden hätte; von Shakspeare's Zeit wenigstens gilt entschieden das Gegentheil, und es wird mit Recht behauptet werden dürfen, daß seine Stücke, so wenig auch die Schauspieler sich schon zum Verständniß ihres ethischen Gehalts erheben mochten, dennoch nie lebenswahrer und zugleich mehr im Sinne einer ächten Kunst dargestellt worden sind, als auf seiner eignen Bühne. Es ist schon von Bedeutung, daß der im Allgemeinen niedrige Bildungsstand des Publicums und sein noch unverwöhnter Geschmack es möglich machten, so geringen Werth auf die Erregung einer bis in's Einzelne gehenden äußern Illusion zu legen; man gewann dadurch ungleich größere Freiheit der Bewegung und ward von vornherein darauf hingewiesen, die eigentliche Kraft des Dramas in der vorgeführten Handlung selber, in der Darstellung des Kampfes und Aufeinanderstoßens der Gegensätze, mit einem Worte in dem dramatischen Kern des Ganzen zu suchen. Und wie die blendenden Aeußerlichkeiten des Decorationspomps u. s. w. vor der Handlung, so trat wieder die Person des Schauspielers vor seiner Rolle in den Hintergrund und diese selbst vor dem Ganzen. Es war ein unleugbar großer Mangel, daß so ungeeignete Darsteller, wie es Knaben oder Jünglinge nothwendig sein mußten, dem Publicum eine Julie, Ophelie, Desdemona, Imogen u. s. w. vorzuführen hatten, aber den Gewinn hatte es doch, daß der ganze Erfolg dieser Rollen nicht ei=

ner Schauspielerin und deren persönlichen Gaben oder Reizen, sondern dem Charakter selbst und der Gesammtwirkung des Stückes zu Gute kam. Der Jüngling, der eine Julie spielte, mochte von den ältern Mitgliedern der Gesellschaft noch so gut eingeschult und mit noch so reichen Mitteln für seine Rolle begabt sein: es versteht sich von selber, daß er ganz allein durch die Macht der Rolle selbst das Publicum ergreifen konnte, das letztere war von vornherein davor gesichert, statt für die große künstlerische Schöpfung, die es vor sich sah, für deren zufälligen persönlichen Träger sich zu begeistern und darüber dann auch das Ganze des Stückes aus den Augen zu verlieren. Und eine ähnliche Niederhaltung des für die rein ästhetische Wirkung der Schauspielkunst so verderblichen Ueberwucherns des persönlichen Elements ergab sich für die Darsteller der männlichen Rollen aus dem mehrerwähnten zunftmäßigen Charakter, der diesen Schauspielergesellschaften eigen war. Jeder Einzelne, auch der Hervorragendste, stand zu dem Ganzen in einem dienenden Verhältniß, er fügte sich demselben als organisches Glied ein und war nur dann sicher, sein eignes Interesse gewahrt zu sehen, wenn er für das Ganze strebte. Dieses Verhältniß, das das äußere Leben der Schauspieler beherrschte, übertrug sich naturgemäß auch auf ihre Darstellung des Lebens auf der Bühne, während sich andrerseits zugleich und wieder durch ihr geschloßnes corporatives Zusammenhalten eine sichere künstlerische Tradition, ein klares, auf erprobte Grundsätze basirtes künstlerisches System, kurz eine Schule mit entschieden ausgeprägtem Stil bildete, der allen Einzelnen einen festen Halt gab und, während er die freie Entfaltung des Genies keineswegs hinderte, dennoch die Gemeinsamkeit des Grundcharakters in dem Spiele Aller wahrte.

Welcher Art dieser Stil war, darüber sind uns allerdings nur Andeutungen erhalten, wie denn überhaupt ein Bewußtsein über die Eigenthümlichkeit der Schauspielkunst der Zeit bei den wenigen Schriftstellern, die uns Notizen über sie erhalten haben, nicht zu suchen ist. Nur Shakspeare selbst steht auch hier in voller Klarheit des Bewußtseins vor uns, und an ihn, wie an den allgemeinen

Geist des neuen Dramas, muß man sich halten, um wenigstens in den Grundzügen eine klare Vorstellung von diesem Kunststil zu gewinnen. Danach war das eigentliche Ziel, das man sich setzte, nicht die Erweckung des Scheins der äußern Identität des Schauspielers mit dem dargestellten Charakter — diesen Schein gab man ebenso unbekümmert preis, wie die ganze formell-ästhetische Seite, den eigentlichen schönen Schein, man verzichtete von vornherein auf die Herausarbeitung alles dessen in dem gegebenen Charakter, was demselben das Gepräge eines an eine bestimmte Zeit, an einen bestimmten Ort Gebundnen, also nur ein Mal Existirenden verliehen hätte; diese Aufgabe der Kunst gerade negirte man schon im Prinzip, man wollte im Gegentheil das Menschliche schlechtweg zur Darstellung bringen; die symbolische Bedeutung des dargestellten Charakters für das Schicksal des Menschen, für seine Stellung zur Welt und dem diese beherrschenden sittlichen Geiste — sie sollte dem Zuschauer lebendig zum Bewußtsein kommen, und nur soweit die bestimmt ausgeprägte Individualisirung des Charakters nöthig war, diesen Eindruck zu vermitteln, nur soweit verstand man sich dazu, auch Zeit und Ort und dem Concreten überhaupt ihr Recht zu geben. Man kennt den Ausspruch Goethe's über die Darstellung der Römer in den Werken Shakspeare's. Goethe ist nicht der Meinung, daß sie den wirklichen Römern gleichen, „es sind lauter eingefleischte Engländer", sagt er, „aber freilich", setzt er hinzu, „Menschen sind sie, Menschen von Grund aus, und denen paßt auch wohl die römische Toga." Man kann diese Worte direct auf die an dem Shakspeare'schen Drama erwachsene Schauspielkunst anwenden und man hat das eigentliche Prinzip derselben ausgesprochen. Wonach sie strebte, das war die Herausgestaltung des menschlichen Gehalts des Individuums oder, wie wieder Goethe es nennt, die Darstellung des innern Menschenkostüms, dem zu Liebe sie auf das materielle äußere Kostüm ebenso verzichtete wie auf den eigentlichen schönen Schein. Und eben dieses hat auch Shakspeare selbst im Sinn, wenn er als den ewigen Zweck der Schauspielkunst aufstellt: „der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten,

der Tugend ihre eignen Züge, dem Bösen sein eignes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit seine Gestalt und seinen Charakter zu zeigen."

Wir haben hier dieselbe Erscheinung, die wir oben bei der Inscenirung der Stücke trafen, und hier erst zeigt sich der innere Grund der Gleichgültigkeit, mit der man sie behandelte. Man betrachtete eben alles Aeußere, die ganze formellästhetische Seite eingeschlossen, nur insofern als wesentlich, als ohne dasselbe das innere Geistesleben nicht zur Anschauung zu bringen war, und nur auf das innere Leben der Charaktere, auf das Wirken des Geistes im Menschen und im Leben selber legte man Gewicht; dieses wollte man herausgestalten; die Grundstimmung und Gesinnung des Menschen wie deren Phasen und Wandlungen, der Sturm und Wirbelwind der Leidenschaft nicht minder wie die leisesten Seelenregungen, sollten dem Zuschauer lebendig vor die Augen treten. Und auf diesem allgemein menschlichen Boden des Seelenlebens und der dasselbe beherrschenden sittlichen Gesetze ward nun auch die für das Aeußere preisgegebne völlige Identität des Spielers mit dem dargestellten Charakter als Forderung aufgestellt, ja, indem man die Herauskehrung des Innern als eigentliches Ziel hinstellte, ward diese Forderung dahin gesteigert, daß der Darsteller das bloß Körperliche und Sinnliche gleichsam in sich auszulöschen und sich zum durchsichtigen Gefäß des in dem dargestellten Charakter wirkenden Geistes zu machen habe. Man schuf sich also neue Kunstmittel, eine neue beredte Sprache, die in diesem Sinn bis dahin noch nicht vorhanden gewesen und zugleich an kein bestimmtes Volk gebunden war, die unendlich reiche Sprache der Mienen und Geberden, der Modulationen der Stimme, des Spiels der Hände und der andern Organe wie des gesammten Körpers, und diese Sprache war es nun, vermittelst deren man einerseits die poetische Illusion in dem Zuschauer zu erwecken und andrerseits zugleich das Hauptziel der ganzen Darstellung, die Veranschaulichung des Geistes und seines Wirkens im Menschen, zu erreichen strebte. Das war im Wesentlichen die Eigenthümlichkeit des neuen Kunststils, der mit dem neuen Drama zugleich in's

Leben trat. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß er ebenso wie dieses selbst die durchaus selbstständige und eigne Schöpfung der großen Zeit Elisabeth's ist, und es springt in die Augen, wie innig er mit dem Geiste dieser Zeit und insbesondere wieder mit dem der neuen Dichtung verwandt ist. Er hat also auch dem Shakspeare'schen Drama den entsprechenden Ausdruck geliehen und Shakspeare selbst schildert in seinem Richard III. die Höhe der Ausbildung, die diese Kunst zu seiner Zeit erreicht hatte. Es ist der Mühe werth, die Stelle (Act 3, Sc. 5) wieder zu lesen:

Richard.

Komm, Vetter! Kannst du zittern, Farbe wechseln,
Mitten im Worte deinen Athem würgen,
Dann wiederum beginnen, wieder stocken,
Wie außer dir und irr' im Geist vor Schrecken?

Buckingham.

Pah! ich thu's dem Tragödienspieler nach,
Red' und seh' hinter mich und späh' umher,
Beb' und fahr' auf, wenn sich ein Strohhalm rührt,
Voll tiefen Argwohns scheinend; grause Blicke
Stehn zu Gebot mir, wie erzwungnes Lächeln.

Hier haben wir offenbar eine Schilderung der Leistungen der eignen Genossen Shakspeare's und Einzelne waren unter ihnen, die wahrhaft groß in ihrer Kunst gewesen sein müssen, so vor Allen Richard Burbadge, über dessen Spiel uns noch Andeutungen erhalten sind*) und von dem wir schon erwähnten, daß er alle die großen Charaktere in Shakspeare's Dramen — von Richard III. bis zum Lear und Coriolan — dargestellt hat.

Das war der Geist der Epoche, in der Shakspeare steht, und das die Stufe der Entwicklung, die das Drama und mit ihm, wenigstens annähernd, die Schauspielkunst erstiegen hatte zu der Zeit, wo er nach London kam. Kehren wir jetzt zu ihm selbst zurück, um erst sein persönliches Leben während seiner ersten Londoner Jahre und dann sein dichterisches Schaffen zu verfolgen, das, wie sein Geistesleben selbst, ganz in dem Ringen dieser großen Zeit wurzelt.

*) Vgl. Gervinus' Shakspeare. I, S. 166 ff.

Shakspeare's Stellung in London.

Sein Emporkommen als Schauspieler und Dichter.

Nach der gewöhnlichen Annahme ist Shakspeare, wie bereits erwähnt wurde, im Jahre 1586 nach London gekommen und dort in das Blackfriarstheater eingetreten. Die Gesellschaft, die in diesem Theater spielte, stand im Dienste des Lord-Kammerherrn Leicester und nahm schon damals eine angesehne Stellung unter den Schauspielertruppen der Hauptstadt ein; nur die des Lord-Admiral, mit der sie auf freundschaftlichem Fuße stand, konnte noch mit ihr wetteifern. Die Verhältnisse waren also günstig für den jungen Shakspeare, und man möchte sich nun gern dem Glauben hingeben, er habe sie in Ruhe für seine künstlerische Entwicklung ausbeuten und sich seinem neuen Berufe ungestört und mit begeistertem Interesse für das eben durch Marlowe's Auftreten rasch emporblühende junge Drama seines Volks hingeben können. Aber schon wieder tritt — zwar nicht die Sage, dafür aber die nicht weniger unbarmherzige wissenschaftliche Forschung dazwischen, um ihn sofort wieder aufzuscheuchen und unstät durch die weite Welt zu jagen. Man schickt ihn auf die Wandrung und läßt ihn drei ganze Jahre als fahrender Schauspieler die Welt durchziehen. Es ist uns nämlich eine Notiz erhalten, nach der Graf Leicester, als er noch im Jahre 1586 als Befehlshaber englischer Truppen in die Niederlande ging, eine Schauspielergesellschaft dahin mitnahm, in der sich ein gewisser Will befand; dieser Will, der Narr der Truppe (Lord Leicester's jesting player!), ist kein Andrer als William Shakspeare gewesen und er ist dann nicht,

wie die übrige Gesellschaft, im folgenden Jahre mit dem Grafen nach England zurückgekehrt, sondern hat sich einer jener Truppen angeschlossen, die — allerdings nach unsern bisherigen Nachrichten erst in den neunziger Jahren — unter dem Namen der englischen Komödianten an vielen Orten Deutschlands auftraten und bekanntlich einen bedeutenden Einfluß auf die deutsche Bühne und dramatische Dichtung geübt haben *). So ist er an die drei Jahre in Deutschland herumgezogen, ist auch in deutschen Stücken — von Hans Sachs und Ayrer — aufgetreten und nicht Ayrer hat von ihm entlehnt, wie man bisher angenommen hatte, sondern er von Ayrer. So hätte also Deutschland Antheil an der Bildung Shakspeare's gehabt, ja am Ende wäre es noch gar gleichsam die hohe Schule gewesen, auf der er, wie Hamlet, seine Studien gemacht und von der er dann seinem Vaterlande das Drama gleich fix und fertig mitgebracht hat! So keck aber diese Hypothese, die übrigens nicht von einem deutschen Patrioten, sondern von einem Landsmann des Dichters herrührt, so interessant ist die ihr zu Grunde liegende Thatsache, daß wirklich zwischen der damaligen englischen und deutschen Bühne eine durch jene wandernden Komödianten vermittelte Wechselbeziehung bestand, bei der die Engländer zwar unter den ein Mal gegebenen Umständen nothwendig der vorzugsweise gebende Theil sein mußten, der sie aber doch nachweislich auch ein Mal eine Anregung oder einen Stoff verdankten. Wir werden das sogar bei Shakspeare selbst bestätigt sehen.

Etwa im Jahre 1586 also — denn wir halten an der gewöhnlichen Annahme fest — ist Shakspeare in London und zwar als Mitglied einer der angesehnsten Schauspielertruppen. Suchen wir uns in Ermangelung aller Nachrichten über sein persönliches Leben wenigstens ein Bild von seiner gesellschaftlichen Stellung zu machen. Dieselbe war nichts weniger als glänzend oder auch nur geachtet; er hatte den Makel mitzutragen, der ja selbst heute

*) Vgl. Karl Elze, die englische Sprache und Literatur in Deutschland, S. 20 ff.; Hermann Grimm, Essays, S. 154 ff.

noch auf dem Schauspielerstande liegt, und was dieser Makel zu Ende des 16. Jahrhunderts und in den Augen selbst der fashionablen Gesellschaft Englands, um vom Bürgerstand ganz zu schweigen, bedeutete, davon haben wir heute, namentlich bei uns in Deutschland, kaum eine Vorstellung. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, daß der Schauspielerstand noch unter den Lakaien und Bedienten rangirte, ja er galt geradezu als einer der unehrlichen Stände. Und so ward er sogar von den Behörden angesehen. Es sind uns königliche Verordnungen erhalten, die die Schauspieler in eine Kategorie mit Bärenführern, Bänkelsängern, Trödlern und Kesselflickern setzen, und wenn sie auch in andern offiziellen Actenstücken, statt mit dieser Hefe der Gesellschaft, vielmehr mit Studenten von Oxford und Cambridge zusammenfigurirten, so geschah es doch nur, weil ihnen Allen gemeinsam das Betteln und Vagabondiren auf den Landstraßen verboten werden sollte*). In einem der eignen Stücke Shakspeare's, in seiner gezähmten Widerspenstigen, verweist ein Lord Schauspieler, die sich auf seinem Schlosse melden, um vor ihm zu spielen, so herzlich er sie auch willkommen heißt, doch in die sogenannte buttery, zu den Bedienten in die Leutestube, und selbst die Art und Weise, wie Hamlet die Schauspieler empfängt und Polonius sie behandeln will, läßt noch die geringe äußere Achtung durchblicken, in der sie standen.

Den ganzen Fluch dieser Pariastellung hatte Shakspeare allerdings nicht zu tragen. Da er zu einer jener Schauspielergesellschaften gehörte, die im Dienste eines Großen standen oder sich doch Leute (men, d. h. Diener) eines solchen nennen durften, so war seine Lage eine entschieden günstigere. Schauspielergesellschaften dieser Classe genossen den Schutz des Großen, nach dem sie sich nannten. Auf sie waren daher jene königlichen Verordnungen nicht anwendbar, sie galten als anerkannte Gesellschaften und durften nicht nur unbehindert in den Provinzen umherziehen, um ihre

*) Aus Delius' oben angeführter Schrift.

Kunst zu üben, sondern es fiel auch auf sie ein Schimmer von dem Glanze ihres Beschützers; die Magistrate beeiferten sich, in ihnen den hohen Herrn zu ehren, dessen Diener sie sich nannten, sie luden sie zu Vorstellungen auf dem Rathhause, denen sie selbst beiwohnten und die sie aus dem Gemeindesäckel bezahlten. Und so mögen sich denn diese Gesellschaften überhaupt einer gewissen Achtung erfreut haben; es lag das, außer in ihrer Beziehung zu ihrem vornehmen Beschützer, auch in ihrer festeren Organisation, die ihrem Treiben doch das Ansehen eines wirklichen Berufs gab, ferner in ihrem einigermaßen glänzenden äußeren Auftreten in Kleidung und Lebensweise, das sie den höheren Ständen annäherte, endlich in ihrem häufigen Verkehr mit angesehnen Männern, die theils die Lust am Schauspiel, theils der unter ihnen herrschende liberale und geistreiche Ton anzog. Daß aber gleichwohl die höhere Stellung dieser Gesellschaften auch für deren Mitglieder den Makel noch keineswegs auslöschte, der in der öffentlichen Meinung auf dem ganzen Stande lag, dafür haben wir das eigne Zeugniß Shakspeare's, der selber einer der geachtetsten von allen angehörte und der dennoch seine äußere Stellung als eine wahre Pariastellung empfunden hat. In einem seiner Sonette nämlich, dem neunundzwanzigsten der Sammlung, nennt er seinen Stand ausdrücklich einen geächteten (my outcast state) und schildert sich als einen Menschen, der „von dem Schicksal und dem Aug' der Menschen gleich sehr verschmäht" sei. Und daß dies keine bloßen Worte sind, dafür kann es keinen sprechenderen Beweis geben, als daß er ein Mal, wenn auch wohl nur momentan und in tiefer Verdüsterung seines Gemüths, dahin kommt, dem Freunde, an den er seine Sonette richtet und an dessen Liebe zu ihm lange Zeit hindurch sein Glück hängt, die Erlaubniß zu geben, ihn vor der Welt zu verleugnen, ihn nicht zu kennen, wenn Andre zugegen seien! Wie wäre es auch wohl möglich, sich über die geachtete Stellung selbst jener bevorzugten Classe der Schauspieler, zu der Shakspeare gehörte, noch Illusionen hinzugeben, wenn man erfährt, daß in der Periode seines höchsten Glanzes und nachdem er der Welt schon in seinen größten Werken die ganze Würde und tief sittliche Be-

deutung des Dramas vor Augen gestellt hatte, daß noch im Jahre 1604 davon gesprochen wurde, nicht etwa bloßen Schauspielern, sondern Dichtern, die das Unglück gehabt hatten, bei Hofe Anstoß zu erregen, — die Ohren abzuschneiden! Und unter diesen Dichtern befand sich Ben Jonson, der bedeutendste und angesehnste Dichter nach Shakspeare selbst. Ben Jonson, Chapman und Marsten hatten im Jahre 1604 den „Eastward Hoe" aufführen lassen, der Ausfälle gegen die Schotten, die Landsleute des Königs, enthielt; dafür sollten sie an ihrem Leibe gestraft werden und Zeit ihres Lebens ein Allen sichtbares Schandmal tragen!*) Man sieht, von einer Verehrung für die Kunst, wie sie etwa zur Zeit des Perikles bei den Athenern herrschte, die ihren Sophokles für seinen Oedipus zum Feldherrn machten, war man in England unter dem gelehrten Jacob I. und ohne Zweifel auch unter Elisabeth selbst noch immer weit genug entfernt. —

Das war im Allgemeinen die Stellung, in die Shakspeare eintrat, als er nach London kam. Von seinen besonderen Verhältnissen innerhalb der Truppe, der er sich anschloß, erfahren wir wenigstens für die ersten Jahre Nichts**); dagegen sind wir im Stande, sein Emporkommen zu verfolgen, und das ist nun von großem Interesse. Das Resultat, zu dem wir hier geführt werden, ist, daß er sich ungemein rasch eine hervorragende Stellung erkämpft hat. Schon im Herbst des Jahres 1592 steht er als ein Gegenstand des Neides seiner Nebenbuhler da, die das aufgehende Gestirn seines Genius verdunkelt und in Schatten stellt. Es läßt

*) Vgl. Baudissin, Ben Jonson und seine Schule, S. XL.

**) In den Werken von Gervinus, Kreyssig u. A. findet sich eine Angabe, der zufolge Shakspeare schon im November 1589 Mitbesitzer und Theilhaber des Blackfriarstheaters gewesen ist. Diese Angabe beruht auf einem, von Collier entdeckten und 1835 veröffentlichten, gefälschten Document. Die Unächtheit dieses wie einer Anzahl andrer Documente und der vielbesprochenen handschriftlichen Emendationen der Folio-Ausgabe von 1632, auf die Herr Collier einen ganz neuen Text begründen zu können meinte, ist jetzt nachgewiesen. Wir bemerken noch, daß auch die Stelle in Spenser's „Thränen der Musen" irrthümlich auf Shakspeare bezogen worden ist.

sich deutlich verfolgen, wie gleich seine ersten Werke ihm die glänzendsten Erfolge eintrugen und seinen Ruf als Dichter fest begründeten. Sowohl seine erzählenden Gedichte „Venus und Adonis" und „Lucretia", als auch die ältesten unter seinen Dramen wurden bald mit Ruhm genannt, und als Schauspieler nahm er ebenfalls schon nach wenigen Jahren einen hervorragenden Rang unter seinen Genossen ein.

Wir besitzen eine interessante Notiz aus dem eben angegebenen Jahre, die das Emporkommen Shakspeare's als Dichter und Schauspieler lebendig vergegenwärtigt. Am 3. September 1592 starb der schon genannte Robert Greene, einst einer der beliebtesten Theaterdichter, dann aber nach seinem eignen Geständniß von den Schauspielern im Stich gelassen, die seine Stücke nicht mehr wollten, und Shakspeare führt er als denjenigen an, der ihn verdrängt habe. In Laster und Elend verkommen, war Greene längst zum reuigen Sünder geworden, aber das hinderte ihn nicht, noch in den letzten Monaten seines Lebens Rache an dem vermeintlichen Urheber seines Elends zu nehmen. Er hinterließ eine Schrift, betitelt: „Für einen Groschen Vernunft, erkauft mit einer Million Reue", die noch in demselben Jahr zu London erschien. Die Schrift beginnt mit einer Ansprache an „diejenigen, die ihren Geist daran verschwenden, Schauspiele zu schreiben," und in dieser Ansprache oder in diesem Briefe ist es, wo er seinem Groll auf Shakspeare Luft macht. Er bricht dort entschieden und unter vielen Betheurungen der Reue mit dem ganzen Schauspielwesen, ermahnt besonders drei ihm näher stehende Dichter, unter ihnen seinen Freund Christopher Marlowe, seinem Beispiele zu folgen, und erklärt sie für niedrig gesinnte Menschen, wenn sie sich durch sein Elend nicht warnen ließen. Es folgt dann ein allgemeiner Angriff auf die Schauspieler, auf „jene Puppen", sagt er, „die aus unserm Munde sprechen, jene Narren, die sich mit unsern Farben schmücken". Wie sie ihn verlassen hätten, dem sie sich früher wie Kletten anzuhängen gewohnt gewesen, so würden auch seine Freunde sich von ihnen verlassen sehen, wenn sie ihrer bedürften. „Ja", fährt er fort und nun wendet er sich direct gegen

Shakspeare, den er als den eigentlichen Urheber seines Falles ansieht, „ja, traut ihnen nicht; denn da ist eine Krähe von Emporkömmling, die sich mit unsern Federn schmückt, ein Mensch, der mit seinem

Tigerherzen, in Schauspielers Haut gesteckt,

sich zutraut, einen fünffüßigen Jambus herausbombasten zu können, so gut wie der Beste von Euch, ein wahrer Hans Factotum, der nach seiner eignen Schätzung der einzige Bühnenerschütterer (Shake-scene) ist, den es im Lande geben kann. Laßt diese Affen Eure früheren vortrefflichen Leistungen nachahmen und macht sie von nun an nie mehr bekannt mit Euren bewunderten Erfindungen."

Daß hier wirklich Shakspeare und kein Andrer gemeint ist, geht nicht nur aus der deutlichen Anspielung auf seinen Namen in dem Shake-scene, sondern auch aus dem parodirten Verse hervor, der aus dem dritten Theil seines Heinrich VI. (Act 1, Sc. 4) entlehnt ist und sich dort an einer Stelle findet, die es sehr begreiflich macht, daß Greene in seinem Groll auf Shakspeare gerade an sie anknüpfte. Denn wenn eine, so war gerade sie geeignet, ihn in seiner ganzen „bühnenerschütternden" Macht zu zeigen, und nach den eignen Worten Greene's, der ihn ja nicht bloß als Dichter, sondern und sogar in erster Linie als Schauspieler angreift, kann man doch nur annehmen, daß er sie auch selbst gesprochen und durch sein Spiel ihre erschütternde Kraft zu voller Wirkung gebracht hat. Wie mächtig die Wirkung dieser Stelle sein mußte, zeigt schon die bloße Situation, aus der heraus sie gesprochen wird. Es ist das Ende York's, das der Dichter vorführt. Der gewaltige Herzog, der eben noch auf „des Königs Stuhl gesessen" und ihn gezwungen hatte, den eignen Sohn von der Erbfolge des Reiches auszuschließen, tritt hier als wehrloser Gefangner vor uns. Er ist in der Gewalt seiner Todfeinde, der Grausamkeit der Königin wehrlos preisgegeben. Sein kleiner Liebling Rutland ist getödtet, die Königin bietet ihm ein in das Blut des Kindes getauchtes Tuch, um seine Thränen damit zu trocknen, setzt ihm eine papierne Krone auf und höhnt ihn dazu noch in Worten. Das ist die Situation, aus der heraus York nun jene

Rede spricht, der der von Greene citirte Vers entnommen ist. Eine Zeit lang behauptet er noch seinen ganzen ungebeugten Stolz der Königin gegenüber und voll Haß versucht er ihren Hohn mit gleicher Münze zu bezahlen, aber bald weicht jede andre Empfindung vor dem Schmerz um seinen Sohn, der ihm nun Worte gibt, den an ihm begangnen Frevel am Menschen zu schildern. Und gerade mit dem von Greene parodirten Verse tritt dieser Umschwung in seiner Stimmung ein, der von der erschütterndsten Wirkung ist. Die Stelle lautet:

> O Tigerherz, in Weiberhaut gesteckt!
> Du fingst des Kindes Herzblut auf und hießest
> Den Vater sich damit die Augen trocknen —
> Und trägst noch eines Weibes Angesicht?
> Weiber sind sanft, mild, mitleidsvoll und biegsam,
> Du starr, verstockt, rauh, kieselhart, gefühllos! —
> Ich sollte rasen? Ja! dir ist's gewährt.
> Ich sollte weinen? Ja! du hast's erreicht.
> Denn Schauer stürmt der wüste Wind herbei,
> Und wenn der Sturm sich legt, beginnt der Regen.
> Die Todtenfeier meines holden Rutland
> Sind diese Thränen, jeder Tropfen schreit
> Für seinen Tod um Rache wider Euch!

Man sieht, es begreift sich, wie Greene gerade jene Stelle im Gedächtniß haftete; sein eigner Groll kann als Zeugniß dienen, daß Shakspeare mit dieser Stelle einen wahren Triumph bei seinem Publicum feierte; er vergegenwärtigt uns einen der Momente, die seinen Ruhm bei den Theaterfreunden der Zeit begründeten, und mit einiger Phantasie könnte man meinen, durch Greene's Groll hindurch den Beifallssturm zu hören, von dem das Haus bei dieser Rede widerhallte. —

Ueberhaupt hätte nicht leicht ein Bewunderer Shakspeare's uns von dem Erfolge seiner Erstlingswerke und von dem Einfluß, den er schon so früh gewonnen hatte, ein lebendigeres Bild entwerfen können, als es Greene in seinem Neide thut. Was ihm die Feder leitet, ist das quälende Bewußtsein, von einem Jüngeren überflügelt zu sein; darin schon liegt das Eingeständniß der Erfolge

seines Nebenbuhlers; auch stellt er nicht diese in Abrede, sondern nur, daß sein Nebenbuhler etwas Neues oder Originelles geschaffen habe; er gibt ihm Schuld, er schmücke sich mit seinen und seiner Freunde Federn, und nennt ihn einen „Affen", der ihre Werke nachahme; er möchte ihn offenbar auch in seinem dichterischen Schaffen zu der niedrigen Rolle des Schauspielers herabsetzen, der, wie er sich ausdrückt, aus Andrer, nämlich der Dichter, Munde spricht und sich mit deren Farben aufputzt*). Die Erfolge also, die Shakspeare mit seinen „Nachahmungen" davon getragen, leugnet er nicht, im Gegentheil, sie gerade sind es, die ihn erbittert haben; es ärgert ihn, daß ein Andrer da ernten soll, wo er und seine Freunde gesät haben, und noch mehr ärgert es ihn, daß dieser Andre nichts weiter ist als ein gemeiner Schauspieler, ein Mensch, der nicht einmal die Ehre hat, zu der gelehrten Clique der Universitätsfedern zu gehören, ein Emporkömmling, wie er ihn nennt, den er wenigstens bis dahin tief unter sich gesehen hatte. Man sieht hier deutlich durch, wie wenig bedeutend die Stellung war, die Shakspeare anfänglich in London einnahm, und wie die damaligen Größen geglaubt hatten, ihn über die Achseln ansehen zu dürfen. Jetzt, nach wenigen Jahren, ist er es, gegen den der Neid eines der bedeutendsten und beliebtesten Dichter sich wendet; er ist für das Theaterpublicum der Held des Tags geworden, seine Stücke verdrängen die der Andern, er erschüttert die Bühne zugleich als Schauspieler und Dichter und er ist das „Factotum" seiner Truppe, die Seele der Blackfriarsgesellschaft, für die er Stücke schreibt, unter deren Schauspielern er einen hervorragenden Rang einnimmt, deren Aufführungen er auch schon ohne Zweifel mit vorbereitet und leitet und die seinen Rath einholt in Bezug auf die Annahme oder Zurückweisung von Stücken andrer Dichter. Das muß nach diesem Angriff Greene's wenig-

*) Ueber die seltsame, bei uns besonders von Gervinus vertretne Ansicht, Greene beschuldige Shakspeare hier, und noch dazu mit Recht, des Plagiats an seinem Heinrich VI., den Shakspeare nur überarbeitet habe, werden wir weiter unten uns noch auszusprechen haben.

stens annähernd die Stellung gewesen sein, die er sich in den wenigen Jahren erkämpft hatte, gewiß ein merkwürdiges Zeugniß für die Macht des Genius über die Menschen und zugleich auch für die Hingebung, mit der er sich von Anfang an seinem Berufe gewidmet hatte, für seine Begeisterung für die Kunst! Und welche enorme Thätigkeit setzt sie voraus, welche gewaltige Kraftentfaltung! Auch sie gehört zu Shakspeare's Bilde, und man irrt sicher nicht, wenn man sich ihn ebenso groß vorstellt in Beherrschung der Menschen und Verhältnisse, in Ueberwindung der Schwierigkeiten, die sich seinen Bestrebungen entgegenstellten, überhaupt an Thatkraft und praktischer Geschicklichkeit, wie er groß ist in der Kenntniß des menschlichen Wesens und als Dichter und Künstler.

Daß Shakspeare schon im Jahre 1592 in hohem Ansehn stand, dafür haben wir noch ein andres, nicht weniger sprechendes Zeugniß, das sich unmittelbar an jene Notiz aus Greene's nachgelassnen Schriften anschließt. — In einem seiner Sonette (124) wirft er einen verächtlichen Seitenblick auf „die Narren der Zeit, die für das Gute sterben, nachdem sie für das Schlechte gelebt". Es ist möglich, daß er dort Greene vor Augen hatte, der, kaum bekehrt und dem Tode nahe, sich berufen glaubte, als Sittenprediger aufzutreten, und gleichzeitig ihn und Andre verlästerte. Soviel wenigstens scheint sicher, daß er den Angriff nicht ungerügt ließ. Die oben erwähnte Schrift, in der sich jener Ausfall auf Shakspeare findet, war gleich nach Greene's Tode von einem seiner Freunde, ebenfalls einem dramatischen Dichter, Namens C h e t t l e, herausgegeben worden; gegen diesen also erhob Shakspeare Beschwerde und dasselbe that Marlowe, der sich gleichfalls durch die Aeußerungen Greene's beleidigt fühlte. Kurz, Chettle sah sich genöthigt, sich öffentlich zu vertheidigen, und da er eben im Begriff stand, eine Schrift herauszugeben, so schickte er dieser eine „Ansprache an die Herren Leser" voraus, in der er seine Vertheidigung führte. Die Schrift erschien noch im December desselben Jahres unter dem Titel: Kind Harts Dreame (Gutherzens Traum), und sie ist es, in der jenes zweite Zeugniß über Shakspeare's damalige Stellung uns aufbewahrt ist. Er beklagt

sich zuerst, daß man ihn für die Insulten Greene's verantwortlich mache, da es doch bekannt sei, wie er dergleichen bittre Angriffe auf Gelehrte (schollers) immer zu verhindern gesucht habe; dann betheuert er, er sei mit Keinem der Beiden, die sich beleidigt fühlten, bekannt gewesen, es liege ihm auch Nichts daran, ob er den Einen, Marlowe, jemals kennen lerne. Darauf geht er auf Shakspeare über, und so grob er sich über Marlowe äußert, so rücksichtsvoll und ehrerbietig spricht er von diesem. Er gesteht zuerst ein, daß er ihn nicht so geschont habe, wie er jetzt wünsche gethan zu haben; es thue ihm das ebenso leid, als wenn die ursprüngliche Schuld Greene's ihm zur Last fiele; „denn", fährt er fort, „ich habe seitdem selbst gesehen, daß sein Benehmen nicht weniger gebildet ist, wie er ausgezeichnet ist in dem Beruf, dem er angehört. Ueberdies haben mir verschiedne hochangesehne Männer über die Offenheit seines Charakters berichtet, die ein Beweis seiner Ehrenhaftigkeit ist, und über seine geistvolle Anmuth im Schreiben, die für seine Kunst zeugt" *).

Es ist nun immerhin möglich, daß diese glänzende Ehrenerklärung, die Chettle hier dem beleidigten Dichter vor dem ganzen literarischen Publicum gibt, durch irgend welche äußere Motive veranlaßt worden ist, und seine Berufung auf jene „verschiednen hochangesehnen Männer" macht es sogar wahrscheinlich, daß noch andre Dinge als bloß seine eigne, jetzt erst gewonnene Ueberzeugung von dem Charakter und den Verdiensten Shakspeare's ihn geleitet haben, — allein der Werth seines Zeugnisses wird dadurch nicht verringert. Die Thatsache selbst, daß er sich veranlaßt sieht, Shakspeare eine so glänzende öffentliche Genugthuung zu geben, und daß er sie so rasch gibt, daß er sich so auffallend beeilt, den Eindruck zu verwischen, den er mit der unvorsichtigen Herausgabe der Greene'schen Schrift gemacht hatte, — diese Thatsache ist schon an sich sprechend genug, sie beweist recht deutlich, in wie hoher

---

*) **Besides divers of worship have reported his uprightness of dealing, which argues his honestie, and his facetious grace in writing, that approves his art.**

Achtung Shakspeare damals stand und wie fest begründet schon sein Ansehn war.

Am schnellsten und, wenn man die gebildeten Kreise Englands in Betracht zieht, auch am allgemeinsten scheinen die erzählenden und lyrischen Gedichte Shakspeare's seinen Namen und Ruf verbreitet zu haben. Die Dichter und Kritiker der Zeit sind seines Ruhmes voll, sobald sie auf diese Dichtungen zu sprechen kommen, und die Verbreitung einzelner von ihnen ist zumal für jene Zeit, in der doch immer noch verhältnißmäßig wenig gelesen wurde, wahrhaft erstaunlich. Venus und Adonis, das älteste Werk Shakspeare's, von ihm selbst das erstgeborne Kind seiner Erfindung genannt (first heir of my invention), erlebte in kurzer Zeit eine ganze Reihe von Auflagen und wurde selbst in Schottland nachgedruckt. Es erschien zuerst 1593 im Druck, findet sich dann schon 1594 als neu aufgelegt in den Verzeichnissen der Buchhändler aufgeführt; wir besitzen ferner Auflagen aus den Jahren 1596, 1600, 1602 und 1608, letztere in Edinburg erschienen, und in gleicher Raschheit folgen sich die Ausgaben auch nach seinem Tode bis zum Jahre 1640 hin, also bis zu der Zeit der großen politischen Kämpfe, die die Feinde alles Schönen, die Puritaner, zur Herrschaft brachten und mit denen die große Literaturepoche der Zeit Elisabeth's ihr Ende erreichte. Eine gleiche Gunst erfuhr Lucretia, die 1594 zuerst herauskam; von den schon erwähnten Sonetten ferner wissen wir, daß sie lange, ehe sie im Druck erschienen, in Abschriften im Umlauf waren, und einzelne der Lieder, die sich mit einer Anzahl von Sonetten in der Sammlung „der leidenschaftliche Pilger“ vereinigt finden, waren, vermuthlich noch ehe sie öffentlich erschienen, so beliebt, daß Musiker sie sich aneigneten und sie componirten. Wir wissen aus einer Notiz der ersten Ausgabe des leidenschaftlichen Pilgers (1599), daß sechs der in demselben enthaltenen Lieder in Musik gesetzt waren, und auch die Namen der Componisten — sie hießen John und Thomas Morley — sind uns erhalten.

So groß hienach die Popularität war, deren diese Gedichte Shakspeare's sich erfreuten, ebenso begeistert und fast überschwäng-

lich ist das Lob, das die Kritiker und Dichter der Zeit ihnen spenden. Selbst der gefürchtete Satiriker Nashe, ein Mann, der außer den Mitgliedern seiner Clique nicht leicht einen Schriftsteller zu rühmen pflegte, hat für die Gedichte Shakspeare's Nichts als Lobpreisung und Verherrlichung: „Wie herrlich", ruft er aus, „sind Venus und Adonis, Tarquinius und Lucretia, selbst seine Sonette, die so einfach, so innig geschrieben und seinem Freunde Southampton gewidmet sind! Es ist in ganz London keine Frau von Bildung, die Venus und Adonis nicht besäße. In diesen Gedichten weht der Geist Petrarca's. Alle Gedanken sind schön und lieblich, kein gewöhnlicher Ausdruck findet sich darin; aus der Feder, welcher Venus und Adonis entströmte, floß Milch und Honig." Mit demselben Bilde erklärt ein andrer Dichter der Zeit wegen der honigfließenden Ader in seiner „Venus" und „Lucretia", er sei in's Buch des Ruhmes eingeschrieben, und ein Literarhistoriker, wenn man ihn so nennen darf, Francis Meres, wendet das Horazische exegi monumentum aere perennius auf ihn an. Im Allgemeinen, kann man sagen, haben die damaligen Stimmführer der Literatur, die eigentlichen ästhetischen Kritiker, Shakspeare nur nach dieser Seite seines dichterischen Schaffens gelten lassen; sie, die Vertreter der höfischen Dichtung, der eigentlichen Schule, verachteten das eben im Entstehen begriffne nationale Drama, das sich die Belustigung des niedern Volks als Ziel setzte, und diese Verachtung übertrugen sie dann natürlich auch leicht auf die Dichter, die es nicht unter ihrer Würde hielten, sich solchem Zweck zu widmen. Diesem Schicksal entging auch Shakspeare nicht. So leitet z. B. Nashe selbst jenes unbedingte Lob seiner erzählenden und lyrischen Gedichte komisch genug mit den Worten ein: „Ich würde sein Talent weit höher schätzen, wenn ich nicht wüßte, daß er, um zu leben, Schauspiele geschrieben hat. Seine Schauspiele haben seinem Ruhm mehr geschadet als genützt." Und auch zum Schluß kommt er noch ein Mal in demselben Sinn auf seine Schauspiele zurück: „Hätte", sagt er, „Shakspeare stets in der Manier der Italiener gedichtet, er würde einer unsrer

größten Dichter geworden sein, größer noch als Daniel, der größte Dichter unsrer Zeit."

Ganz fehlte es übrigens auch innerhalb des Kreises der ästhetischen Kritiker nicht an Solchen, die auch seine dramatischen Dichtungen hochhielten und bewunderten. Der eben erwähnte Francis Meres wendet jenen Ausspruch des Horaz ausdrücklich auch auf seine Dramen an, und er fügt hinzu: „Wie Plautus und Seneca bei den Römern für die besten Dichter in der Komödie und Tragödie galten, so ist Shakspeare unter den Engländern der ausgezeichnetste in beiden Gattungen von Bühnendichtungen." Und dann führt er die Stücke Shakspeare's an, die ihm seinen Ausspruch zu rechtfertigen schienen. Nun ist Meres keineswegs ein Mann von selbstständigem Urtheil; das phrasenhafte Lob, das er den verschiedensten Dichtern und Gattungen und dann wieder den verschiedensten Werken eines und desselben Dichters unterschiedslos spendet, charakterisirt ihn als einen jener Compilatoren, die keine andre Bedeutung haben, als das herrschende Urtheil der Zeit in die Acten der Literargeschichte einzutragen, und wie wenig Werth für sich betrachtet sein Lob Shakspeare's hat, ergibt sich wohl zur Genüge daraus, daß er in seiner Aufzählung der Tragödien des Dichters — den Hamlet ausläßt! Das Werk, aus dem die obige Notiz entnommen ist, führt den gezierten Titel: „Palladis Tamia oder Schatzkammer der Schöngeistigkeit"; es erschien im Jahre 1598, zu einer Zeit, wo Hamlet längst aufgeführt und selbst gedruckt war. Eine andre uns erhaltne Notiz aus demselben Jahr, die zugleich wieder für die Popularität der Dramen Shakspeare's Zeugniß ablegt, sagt ausdrücklich, daß Hamlet damals mit der Lucretia „den Weiseren" gefiel, während die Jüngeren sich an Venus und Adonis ergötzten*). Erschienen also war Hamlet schon

*) Diese von Dr. Gabriel Harvey herstammende Aeußerung, die merkwürdigerweise den Kritikern, die sich mit der Chronologie Hamlet's beschäftigt haben, ganz entgangen zu sein scheint, findet sich bei Drake II, S. 29. Wir werden übrigens weiterhin noch auf die Chronologie Hamlet's zurückkommen.

und Unkenntniß kann man bei Meres nicht voraussetzen, es bleibt mithin Nichts übrig als anzunehmen, der um seinen literarischen Ruf besorgte Aesthetiker habe den Hamlet nicht für würdig gehalten, in seinem Werke und als Tragödie aufgeführt zu werden, und wenigstens der Geist im Hamlet fand, wie wir weiterhin noch zeigen werden, auch von andrer Seite Anfechtung. Vielleicht folgte Meres in seinem Urtheil über dieses Stück dem Kreise der gelehrten Dichter, jedenfalls ist außer Zweifel, daß er selbst mit seiner ganzen Bildung eben diesem Kreise angehörte; aber um so vielsagender ist das Lob, das er nichtsdestoweniger in directem Widerspruch mit seinen Geistesverwandten den Dramen Shakspeare's spendet, es hört damit auf, das individuelle Urtheil eines noch dazu kritiklosen Compilators, wie er ist, zu sein und gewinnt die Bedeutung eines Echos der allgemeinen Stimme. Als Dichter also — das ist das Resultat, bei dem wir anlangen — steht Shakspeare auch in seinen Dramen schon in seiner ersten Periode in voller Anerkennung da.

Diese erste Periode ist nun auch ohne Zweifel diejenige gewesen, in der er als Schauspieler am größten war. Man hat vielfach geleugnet, daß Shakspeare überhaupt jemals auf der Bühne Großes geleistet habe, und man ist dabei von der Ansicht ausgegangen, daß die dichterische Begabung das Schauspielergenie, wenn nicht geradezu ausschließe, so doch unmöglich zu voller Entwicklung kommen lasse. Es ist dies wohl nicht viel mehr als ein abstractes Räsonnement. Die Grundbedingung des großen Schauspielers, die Fähigkeit, sich mit dem darzustellenden Charakter vollständig zu identificiren und ihm die Energie eines eignen selbstständigen Lebens einzuhauchen, diese Bedingung muß nothwendig auch der dramatische Dichter in sich vorfinden, und Shakspeare hat sie in einem Grade besessen, der es zu einer der schwierigsten Aufgaben macht, ihn von den Charakteren seiner Dichtung zu sondern und in seiner Eigenthümlichkeit zu fixiren. In seiner spätern Zeit mag allerdings die Aufgabe des Schauspielers, seine eigne Persönlichkeit zu Gunsten des darzustellenden Charakters zu verleugnen, mit dem Kern seines Wesens in Widerspruch gerathen

sein; da ist ihm die Persönlichkeit des Menschen an und für sich ein Heiliges geworden, und daraus folgt dann, daß er in seiner Auffassung der Schauspielkunst von einem Standpunkt ausgehn mußte, ähnlich dem Schleiermacher's, der bekanntlich von der Betonung der sittlichen Bedeutung der Persönlichkeit zu der Consequenz gelangt, die Schauspielerthätigkeit schon im Prinzip für unsittlich zu erklären. Auch steht es fest, daß Shakspeare in seiner späteren Zeit sich ganz auf die Dichtkunst zurückzog und die Bühne nicht mehr betrat.

Aber das beweist noch Nichts für die erste Periode seines Künstlerlebens, in der ihn vielmehr die allerhöchste Begeisterung auch für die Schauspielkunst beseelte. Jene berühmte Stelle im Hamlet, die nicht bloß die Regeln der Schauspielkunst aufstellt, sondern auch die ewige Bedeutung des Dramas schildert, sie ist zugleich eine Verherrlichung der durch diese Bedeutung des Dramas nicht dem Dichter, sondern dem Schauspieler gestellten Aufgabe. Welch' hohes Ziel setzt er da dem Drama! „Es soll", sagt er, „der Natur gleichsam den Spiegel vorhalten, der Tugend ihre eignen Züge, dem Bösen sein eignes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zeigen", — es soll also die Menschheit zur Selbsterkenntniß führen, es soll warnen und mahnen und ermuthigen, — aber es kann dies, wie gesagt, nur erreichen durch den Schauspieler. „Dies", sagt er, „ist immer und ewig die Aufgabe der Schauspielkunst gewesen und ist es noch." Der Dichter ist ihm überhaupt Nichts ohne den Schauspieler, der seine Schöpfungen erst in's Leben übersetzt, und gerade die ihm selbst als Dichter eigenthümliche Richtung auf das Individuum, auf die vollständige Herauskehrung des menschlichen Innern und des in dem Einzelnen wirkenden Geistes, — gerade sie mußte ihm die Schauspielkunst als den Gipfel der Kunst überhaupt erscheinen lassen, und so konnte es nicht anders sein, als daß er sich ihr auch selber mit ganzer Seele hingab. Vergegenwärtigt man sich nun aber das tiefe Studium, das er auf sie wandte und das ihn befähigte, ihre Gesetze für immer zu fixiren, erwägt man ferner, wie es bei seinem Künstlergenius kaum

nehmen ist, daß auch bei ihm Wissen und Können auseinandergefallen sein sollten, erinnert man sich endlich der Lebendigkeit, mit der er schon als Dichter jeden einzelnen Charakter in voller leibhafter Individualität vor uns hinstellt: so kommt man unwillkürlich zu dem Schlusse, daß er auch als Schauspieler bedeutend gewesen sein muß, und ganz fehlt es auch nicht an äußern Zeugnissen, die diesen Schluß bestätigen. Eins derselben haben wir bereits angeführt, es stammt von einem Manne, der ihn selbst hatte auftreten sehen, von Chettle nämlich, und es lautet so bestimmt als möglich: „Ich habe selbst gesehen", sagt der Mann, „daß sein Benehmen nicht weniger gebildet ist, wie er vortrefflich (excellent) in dem Berufe*), dem er angehört." Mag es nun auch wahr sein, daß ein obscurer Dichter und Literat wie Chettle keinen Anspruch darauf hat, als Autorität zu gelten: ganz ohne Gewicht ist sein Urtheil als das eines Zeitgenossen doch nicht, und hiezu kommt nun, daß es an jenem Angriff Greene's eine neue und keineswegs verächtliche Stütze gewinnt. Greene richtet sich mit seinem Angriff nicht allein gegen die dichterische Wirksamkeit Shakspeare's, sondern gegen seine Stellung am Theater überhaupt, und daß hier kein Seitenhieb auf seine etwaige Schwäche als Schauspieler fällt, ist Beweis genug, daß er seinem erbitterten Gegner von dieser Seite keine Blöße bot, daß er also als bedeutender Schauspieler anerkannt war. Als solchen bezeichnet ihn denn auch der älteste unter seinen Biographen, Aubrey, der seine Nachrichten etwa um das Jahr 1680 sammelte und ausdrücklich sagt, er habe ungemein gut (exceedingly well) gespielt. Diesem Urtheil steht nun freilich das eines Späteren, Rowe, gegenüber, der sich dahin ausspricht, Shakspeare habe sich, „wenn nicht als ein außerordentlicher Schauspieler, so doch als vortrefflicher Schriftsteller ausgezeichnet"; ein Mal aber handelt es sich hier offenbar nicht um eine aus Quellen geschöpfte Thatsache, die der Verfasser als Historiker berichtet, sondern nur um seine eigne subjective An-

---

*) Im Englischen: quality, das eigentliche Wort für den Schauspielerberuf, das auch Hamlet so gebraucht.

sicht, und dann zeigt die Art, wie er sich ausspricht, deutlich, daß er keineswegs beabsichtigt, Shakspeare's Schauspielertalent bestimmt in Abrede zu stellen. Er gibt nur zu, daß er vielleicht kein außerordentlicher Schauspieler war; „als Schriftsteller", sagt er, „war Shakspeare sicher ausgezeichnet; ob er auch ein großer Schauspieler war, kann ich nicht mit Bestimmtheit behaupten."

Von den Rollen, die Shakspeare gegeben hat, wissen wir äußerst wenig. Daß er aller Wahrscheinlichkeit nach selbst den Vers gesprochen hat, mit dessen Travestirung Greene ihn treffen wollte, ist bereits erwähnt worden. Der Herzog von York in Heinrich VI. wäre also eine seiner Rollen gewesen, und der berühmte Burbadge wenigstens kann diesen gewaltigen Menschen nicht gegeben haben, von ihm wissen wir bestimmt, daß er den jüngsten Sohn desselben, Richard, gab. Damit in Einklang steht die sicher verbürgte Thatsache, daß er den Sejan in Ben Jonson's gleichnamigem Stücke spielte, also auch einen hochstrebenden, ehrgeizigen Charakter, und so hat er vermuthlich auch den Bolingbroke in Richard II. und denselben dann als König Heinrich IV. gegeben. Daß er oft in Fürstenrollen auftrat, ist ausdrücklich überliefert. Ein gewisser John Davies nämlich richtete um das Jahr 1611 ein Lobgedicht an Shakspeare, betitelt: „An unsern englischen Terenz, Herrn William Shakspeare", in dem er beiläufig auch auf seine Rollen zu sprechen kommt. Da heißt es gleich zu Anfang: „Einige sagen, guter Will, was ich zum Scherz hier singe: hättest Du nicht die Rolle eines Königs manchmal nur zum Scherz gespielt, Du wärst ein würdiger Genosse gewesen für einen König und ein König unter den geringeren Menschen."

Andeutungen über die Art und Weise, wie Shakspeare spielte, haben wir nur für zwei Rollen aus seinen eignen Stücken, den Geist im Hamlet und den alten Diener Adam in „Wie es Euch gefällt". Der Geist im Hamlet wird seltsamerweise von dem schon erwähnten Rowe als seine vollendetste Leistung bezeichnet, und daß sie besondern Eindruck gemacht haben muß, ersehen wir auch aus einer andern Notiz, die aus dem Kreise der Freunde Greene's und Gegner Shakspeare's stammt. Sie knüpft sich an

die Namen zweier Dichter, die auch bei dem Greene'schen Pamphlet eine Rolle spielen, Lodge und Nashe. Lodge gehörte zu den Dreien, an die Greene seine Warnung richtete, und Nashe wurde eine Zeit lang für den Verfasser des Pamphlets gehalten und sah sich wie Chettle genöthigt, sich öffentlich zu vertheidigen und gegen die Beschuldigung zu protestiren. Diesen Nashe nun, der sich als Satiriker durch seinen Witz und seine Bosheit sehr gefürchtet gemacht hatte, schildert Lodge in einer seiner Schriften folgendermaßen: „Ihr werdet ihn an Folgendem erkennen", sagt er, „er ist ein abscheulicher Grobian, seine Zunge mit Lügen zugespitzt, sein Herz gegen Menschenliebe gestählt, schwarz gekleidet geht er einher, in der Farbe des feierlichen Ernstes, und sieht so blaß aus wie der Hexenmeister von Geist, der auf dem Theater so erbärmlich wie ein Austernweib schrie: Hamlet, Rache!"*)

Der Ausruf, wie er hier citirt wird, kommt in der ganzen Scene nicht vor. Im Stücke deutet der Geist zuerst auf die entsetzlichen Qualen, die er im Fegefeuer duldet, bricht aber, ehe er sie geschildert, ab, weil diese ewige Verkündigung nicht für Ohren von Fleisch und Bein gemacht sei. Und nun fährt er fort: „Horch, horch! o horch! Wenn du je deinen theuren Vater liebtest" — Hier unterbricht ihn Hamlet: „O Himmel!" — „Räch' seinen schnöden, unerhörten Mord!" — So lautet die Stelle im Original und es ist interessant, zu sehen, wie Shakspeare selbst sie sorgfältig herausgearbeitet hat, um den Eindruck, den er erstrebte, sicher zu erreichen. In der älteren Recension des Hamlet nämlich, die im Jahre 1603 erschien und erst vor vierzig Jahren wieder aufgefunden wurde, fehlt jenes effectvolle: „Horch, horch! o horch!" Da heißt es statt dessen bloß: „Hamlet, wenn du je deinen theuern Vater liebtest"; dann unterbricht ihn Hamlet mit dem Ausruf: „O Gott!" und nun folgt jene Mahnung des Geistes zur

---

*) Drake I. p. 459: and looks so pale as the wizard of the ghost which cried so miserably at the theatre, like an oyster wife: Hamlet, revenge!

Rache, die für Hamlet zugleich die erste Mittheilung enthält, daß sein Vater wirklich ermordet worden ist. Wozu nun diese Aenderung? Es ist augenscheinlich, daß Shakspeare durch das eingeschaltete dreimalige Horch! das Erschütternde der Mittheilung des Geistes steigern, daß er den Eindruck auf Hamlet's Gemüth verstärken wollte. Bis dahin war die Haltung des Geistes eine ernste, würdevolle, er weist das Mitleid des Sohnes ausdrücklich ab, er hält sich in einer Sphäre, die in der That über das Menschliche hinausreicht, und selbst, wo er hinweist auf die fürchterlichen Qualen des Fegefeuers, steht er da in großartiger Resignation, — jetzt mit einem Male bricht das Menschliche wieder in ihm durch, er appellirt an das Herz seines Sohnes, an die Liebe, die dieser für ihn hegen müsse, und um diesen Appell noch wirksamer zu machen, hat Shakspeare ihm jenes innige „Horch, horch! o horch!" in den Mund gelegt. Damit wird denn auch der anfangs in sich gehaltne, feierliche Ton der Stimme in das Weiche, Flehende übergegangen sein, das sich dann in den Worten: „Räch' seinen schnöden, unerhörten Mord!" bis zu einem tief ergreifenden Ausdruck steigern mochte.

Daß Literaten wie Nashe und seine Freunde den überwältigenden Eindruck dieser Scene von sich abzuwehren suchten und zu dem Zweck zu Witzen wie dem von dem erbärmlich schreienden Austernweib ihre Zuflucht nahmen, erklärt sich schon daraus, daß ihnen hier ein „Hexenmeister von Geist" gegenübertrat, ein Wesen, von dem wohl die abergläubische Menge sich imponiren lassen mochte, über dessen Wirkungen auf die Phantasie aber Menschen wie sie hinaussein mußten. Es ist schon bemerkenswerth, daß dieses „erbärmliche Schreien" ihnen so fast spielend zu Vergleichen in die Feder kam, es war ihnen danach doch lebendig gegenwärtig, und man irrt wohl schwerlich, wenn man eben darin eine Spur des Eindrucks zu erkennen meint, den Shakspeare in der Rolle des Geistes auch auf diese Ungläubigen und Spötter gemacht hatte. Und in der That, auch die Schilderung des Geistes, die er Hamlet bei dem zweiten Erscheinen desselben in den Mund legt, jenes „blasse Starren" und die „klägliche Geberde", die Hamlet fürch-

ten läßt, „statt Blutes Thränen“ zu vergießen, weist darauf hin, daß er der Beherrschung seiner Rolle sicher war. Er gab mit dieser Schilderung jedem Zuschauer den Maßstab an die Hand, an dem er ihn messen konnte; die Wirkung der Scene war vernichtet, wenn er nicht als Geist dem Bilde entsprach, das Hamlet von ihm gibt.

Die Mittheilung über Shakspeare's Spiel als Adam in „Wie es Euch gefällt“ verdanken wir angeblich einem Verwandten des Dichters, der London von Zeit zu Zeit bloß zu dem Zweck zu besuchen pflegte, ihn in einem seiner eignen Stücke auftreten zu sehen. Ein Mal sah er ihn so in der Rolle des alten Adam, jenes langjährigen treuen Dieners des Sir Robert, der seinem geliebten jungen Herrn, dem von seinem Bruder verstoßenen Orlando, freiwillig in die Wildniß folgt. Der Berichterstatter ist so wenig Literat von Profession, daß er nicht einmal mehr den Namen des Alten anzugeben vermag, den er seinen großen Verwandten hatte geben sehen, und auch der Name des Stücks ist ihm entfallen, aber desto zuverlässiger ist sein Bericht. Er erzählt, er habe Shakspeare ein Mal in einer seiner eignen Komödien einen altersschwachen Greis darstellen sehen; „er trug“, sagt er, „einen langen Bart und schien so schwach und hinfällig und unfähig zu gehen, daß er gezwungen war, sich von einem Andern stützen und zu einem Tisch tragen zu lassen, an dem er dann unter einer Gesellschaft saß, die eben aß, während Einer ein Lied sang.“ Der Alte vermischt hier zwei Scenen, die erste (Act 2, Sc. 5), wo der achtzigjährige Adam vor Hunger und Ermüdung in der Wildniß des Ardennerwaldes zusammensinkt und Orlando ihn fortträgt, die andre (Sc. 7), wo Letztrer dann, nachdem er bei dem Herzog im Walde liebevolle Aufnahme gefunden, den Greis unter die Uebrigen an die Tafel setzt, um ihn zu speisen. Es sind Scenen von einfacher, aber tief ergreifender Menschlichkeit, und man wundert sich nicht, daß sie dem Alten im Gedächtniß geblieben sind.

Für uns ist diese anspruchslose, naive Schilderung immerhin von Interesse; gerade wie sie ist, stellt sie uns den großen Todten für einen Augenblick lebend vor Augen und vergegenwärtigt ihn

uns mitten in seinem Wirken, wie er einen Eindruck hervorbringt, der unauslöschlich bleibt. Mag auch dieser Eindruck nicht weniger auf die persönliche Beziehung des Berichterstatters zu ihm als auf die Kunst seiner Darstellung zurückzuführen sein, immer stehen wir hier doch ein Mal vor einer Wirkung seines eignen persönlichen Seins, vor einem Strale seines Wesens, der auch heute noch etwas von der Wärme des Persönlichen bewahrt hat und es uns, als von ihm ausgehend, mittheilt. Solche Züge gerade, die die von ihm ausgehenden Wirkungen uns vergegenwärtigen, sind uns so gut wie keine erhalten und sie vermissen wir am schmerzlichsten. — Es muß übrigens noch bemerkt werden, daß man aus der zufälligen Erwähnung der eben angeführten beiden Rollen keinen Schluß auf Shakspeare's Rollenfach überhaupt ziehen darf; es ist schon hervorgehoben worden, daß er auch Könige darzustellen pflegte, und selbst in den hier erwähnten Stücken hat er möglicherweise neben den beiden verhältnißmäßig unbedeutenden Rollen noch andre bedeutendere gegeben. Es war feststehende Sitte, daß ein Schauspieler in einem und demselben Stücke mehrere Rollen übernahm, und man hat mit Recht bemerkt, daß eben dadurch die würdige Aufführung großer Werke gefördert wurde, insofern bei dieser Sitte auch Nebenrollen mit bedeutenden Schauspielern besetzt werden konnten.

Shakspeare's Bildungsgang in seinen ersten Londoner Jahren.

Seine Irrungen und Kämpfe. Seine Freundschaft.

Wir haben uns im Obigen die äußere Lebensstellung Shakspeare's vor Augen gestellt, sein Emporkommen als Schauspieler und Dichter und die Verhältnisse, in denen er stand. Es wird Zeit, einen Blick zu werfen auf sein persönliches Leben in diesen Verhältnissen, auf die Kämpfe, die er durchzumachen hatte, und auf den Gang, den seine innere Entwicklung nahm. So dürftig auch hier wieder die auf uns gekommnen Nachrichten sind und so wenig wir daran denken können, den Bildungsgang des Dichters Schritt für Schritt zu verfolgen: den allgemeinen Charakter desselben können wir doch bestimmen, und gerade von dieser ersten Periode seines Londoner Lebens läßt sich ein leidlich lebendiges Bild gewinnen.

Betrachten wir zunächst seine Stellung als Schauspieler in der Londoner Gesellschaft. Wir haben gesehen, wie er sie in späteren Jahren als eine Pariastellung empfand und seinen Stand einen geächteten nannte. Aber wie anders mochte sie ihm erscheinen, als er zuerst aus den gedrückten Stratforder Verhältnissen in sie eintrat! Selbst abgesehen von seiner Begeisterung für die Kunst, die ihm auch seinen Stand in idealem Lichte zeigen mußte, wie lockend mußte ihm nicht gerade in diesen Jahren seines Sturms und Dranges die schrankenlose Freiheit sein, die er ihm bot, und was war ihm bei seiner damaligen Art zu denken die Meinung der Welt! — Es gibt in seinen Dramen einzelne Cha-

raktere, die er, wenn auch zum Theil nur vorübergehend, in ähnliche Conflicte hineinstellt, wie für ihn aus seinem „geächteten Stande" entsprangen, und die daher geeignet sind, uns seine eigne Auffassung des Makels, der auch auf ihm lag, zu erschließen. Ein solcher Charakter ist der mit der Schmach seiner illegitimen Geburt belastete Bastard im König Johann, einem Stücke, das etwa aus dem Anfang seiner dreißiger Jahre stammt. Wo der Bastard zuerst auftritt, da ist seine ächte Geburt zwar von seinem Bruder bestritten, aber doch rechtlich anerkannt, und auch den Landbesitz seines Vaters spricht ihm der König als rechtmäßiges Erbe zu, — aber was kümmern Philipp Faulconbridge Erbtheil und ächte Geburt? Er nimmt wohlgemuth die Schande auf sich, die ihn in den Augen der Welt als Bastard treffen muß, und verzichtet auf seine Ländereien, um ein freier Mann, „Herr seiner selbst" zu werden, „Lord of thy presence", wie der König sagt. Er erklärt sich selbst für einen Bastard und hebt sich über die Schmach, die er damit auf sich lädt, mit dem stolzen Wort hinaus:

Und ich bin ich, wie ich erzeugt auch bin.

Das ohne Frage ist auch Shakspeare's Standpunkt zu der Unehre, die er selbst zu tragen hatte, und nicht umsonst hat er den Bastard des alten Stückes, das er dem König Johann zu Grunde legte, so herausgestaltet und ihn mit diesem derben, aber gesunden Humor ausgestattet. Er hat ihn in der That ganz neu geschaffen und ihm von seinem eignen Geiste eingehaucht. Wie er unter seinen Händen geworden ist, so kann er als Beweis dienen, daß Shakspeare selbst in diesen Jahren sich die Unehre, die auf seinem Stande lag, nicht allzu nahe kommen ließ; momentan mag sie ihn gedrückt haben, im Ganzen aber hob ihn das Bewußtsein seiner Persönlichkeit und der Genuß der völligen Zwanglosigkeit und Freiheit, die sein Stand ihm gab, über sie hinaus. Das Wort, das er dem Bastard in den Mund legt: „ich bin ich", ist ihm aus der Seele gesprochen, es kehrt auch in seinen Sonetten wieder an einer Stelle, wo ihn Verleumdung nöthigt, sich vor seinem Freunde zu vertheidigen, und wo er dann mit den Worten: „Nein, ich bin,

der ich bin," sein ganzes stolzes Selbstbewußtsein wiederfindet (Son. 121). Und ist nicht auch Falstaff wenigstens zum Theil aus diesem Geist herausgedichtet? Der edle Ritter, der sich nicht für zu gering hält, der Busenfreund des künftigen Königs zu werden, ist in humoristischem Sinne ein ächt sittlicher Held, dem die große Aufgabe gestellt ist, sich trotz des Makels, der ihm anhängt, jeden Augenblick als freien Menschen zu zeigen, der den Beweis zu führen hat, wie wenig Schmach und Unehre die Freiheit des Bewußtseins zu beeinträchtigen vermögen. Prinz Heinrich selbst aber ist eine Verherrlichung des völlig zwanglosen, keine bürgerliche oder gesellschaftliche und Familienschranke achtenden, unbefangenen und kecken Dahinlebens, wie es im bürgerlichen Leben nur den Höchstgestellten und den — Schauspielern gestattet ist; er kann als Zeugniß dienen, ein Mal, wie Shakspeare die Freiheit seines Standes zu schätzen wußte, und dann, wie er auch wieder fähig war, sich jeden Augenblick in sich zurückzunehmen und innerlich frei sich den großen Aufgaben zu widmen, die auch er zu lösen hatte, wenn schon in andrer Weise, als der Prinz in seinem Drama.

Wir sind hiermit zu den Irrungen gelangt, durch die Shakspeare in den ersten Jahren seines Londoner Aufenthalts hindurchgegangen ist. Es ist nicht zu leugnen, diese Jahre tragen durchweg den Charakter der Leidenschaft und zwar einer Leidenschaft, die wohl ihr Maß und ihre Schranke in sich trägt, die aber dennoch zunächst in's Maß- und Schrankenlose fortstürzt und ihm nach mehr als einer Seite schmerzliche Kämpfe bereitet hat. Wir denken, indem wir dies aussprechen, nicht an jene gemeinen Anekdoten, die man ihren trivialen Erfindern fort und fort nacherzählt und die statt des großen Charakters der Leidenschaft den niedrer Lüsternheit und frivoler Selbstentwürdigung tragen, — sondern wir haben Verirrungen im Auge, denen seine gewaltige Natur ihn preisgab, jener Sturm und Drang des Genius in ihm, aus dem schon seine letzten Stratforder Erlebnisse entsprungen waren. Und diese Verirrungen gehören zu seinem Bildungsgange; wie Goethe und Schiller und wie jeder große

Künstlergenius, so ist auch er seiner übermächtigen Natur erlegen, ehe er sie bändigte; aber eben diese Kämpfe haben dann mit dahin gewirkt, daß er sich zum freien Besitz seiner selbst und zur Klarheit über Welt und Menschen emporrang.

Shakspeare selbst ist hier unsre Quelle und sein Zeugniß ist um so weniger anzufechten, als es in der Form directer Selbstbekenntnisse auftritt, die er vor seinem schon erwähnten Freunde ablegt. Es findet sich nämlich in seinen Sonetten und diese — das ist jetzt fast allgemein anerkannt — sind wenigstens im Großen und Ganzen als wirkliche Herzensergießungen zu betrachten, in denen er sein eignes Inneres bloßlegt; zu jenem Freunde aber, an den sie der großen Mehrzahl nach gerichtet sind, steht er damals in dem innigsten Verhältniß, das zu den schönsten gehört, die die Geschichte der Freundschaft aufzuweisen hat. Ihm nun gesteht er auch die Thorheiten und Verirrungen, in die ihn seine Leidenschaft hineingerissen hat, und da hören wir ihn denn ein Mal*) folgendes Bekenntniß ablegen, das wie eine förmliche Beichte klingt:

Ach, wohl ist's wahr, ich schwärmte hier und dort,
Erschien der Welt als Narr, schnitt in die Seele
Mir selber tief**), gab Höchstes wohlfeil fort,
Vermehrt' durch neue Neigung alte Fehle.

An einer andern Stelle (Sonett 111) beruft er sich zur Entschuldigung seines „frevlen Treibens“ (harmful deeds) auf seinen Stand, der ihn zwinge, vom Sold des Publicums zu leben, und durch diesen niedrigen Erwerb auch seine Sitten und seine Lebensweise herunterziehe. So komme es, daß sein Name mit einem Makel behaftet sei und seine Natur fast wie des Färbers Hand dem, was er treibe, unterthänig werde.

---

*) Sonett 110. Wir citiren in der Regel nach Bodenstedt's Uebersetzung; es findet sich dort unter 116.

**) Original: gor'd my thoughts = verletzte mein Bewußtsein, sündigte gegen mich selber.

Diese Aeußerungen sind sprechend genug und es bedarf keines Beweises, daß ihnen nothwendig ganz bestimmte Thatsachen zu Grunde liegen müssen, Thatsachen, deren nähere Umstände wir zwar nicht kennen, an denen aber darum nicht zu zweifeln ist. Und welcher Art diese Thatsachen waren, darüber gibt uns eine andre Dichtung Shakspeare's Aufschluß, einer seiner großen Dramencyclen, deren Helden wir auf seinen ersten Entwicklungsstufen in Verirrungen befangen sehen, die ohne Zweifel als das ideale Gegenbild seiner eignen zu betrachten sind. Man hat schon errathen, daß es wieder der Prinz Heinrich ist, von dem wir sprechen, derselbe, den er als Heinrich V. zu einem der Träger seiner eignen Weltanschauung gemacht hat. Wie nach den mitgetheilten Sonetten Shakspeare, so hat sich auch Prinz Heinrich „der Welt zum Spott gemacht"*), wie jener von sich selber, so kann man auch von diesem sagen, daß er Höchstes wohlfeil weggegeben und neuen Neigungen gefröhnt in alter Sünde. Um aber die Uebereinstimmung vollständig zu machen, so klagt sich Shakspeare in einem andern Sonett (117) vor seinem Freunde an, er habe viel mit „obscuren Geistern" verkehrt (obscure minds), also mit Menschen wie Poins oder Falstaff selbst und seine Spießgesellen, von denen der Schauspielerstand ohne Zweifel eine ganze Blumenlese in sich schloß. Man sieht, es ist kein Zweifel, daß der Charakter des Prinzen, wie er uns in dem ersten Theil Heinrich's IV. und in der ersten Hälfte des zweiten Theils entgegentritt, eine Selbstdarstellung des Dichters ist, der sich nicht nur die Freiheit seines Standes, sondern auch ein Bild seines „frevlen Treibens" vor die Augen stellen und sich eben dadurch über dasselbe erheben wollte, ähnlich wie Goethe stets in seiner Dichtung sich von allem Schlechten läutert, das ihm anhängt, und seine eignen Bildungskämpfe darstellt. Wir haben also ein lebendiges Bild von Shakspeare's damaligem Treiben vor uns; er selbst hat mitten in der großen Zeit, die ihn nach London gelockt hatte, wie der Prinz und seine leichtfertigen Genossen,

*) Original: made myself a motley to the world.

„die Welt bei Seite geschoben und sie laufen lassen", hat, wie Jener, seinem jugendlichen Uebermuth frei die Zügel schießen lassen und Zeit und Kraft vergeudet in einem Thun, das nur das eigne Behagen zum Zweck hatte. Es mag sein, daß bei Shakspeare selbst noch andre Dinge hinzukamen, die ihn zu jener harten Selbstanklage führten, — wir werden später noch ein Liebesverhältniß zu besprechen haben, in das er, wie es scheint, noch einige Jahre früher verstrickt gewesen war, — aber man meine nicht, daß er nicht auch diese Verirrungen schon hart genug verdammt habe, er klagt sich in einem andern Sonett (30) „der Verschwendung seiner theuren Zeit" an, und was das Treiben des Prinzen angeht, so ist er zwar weit entfernt, das wegwerfende Urtheil, das der König und die Andern darüber fällen, zu unterschreiben, aber ebenso wenig will er es rechtfertigen. Schon im ersten Theil Heinrich's IV. läßt er den Prinzen das Bekenntniß ablegen, daß „seine Jugend ihn in manchen Punkten verkehrt geleitet und unregelmäßig", ja der Prinz steht nicht an, von „dem alten Schaden seiner Ausschweifung" (intemperance) zu reden; in seiner Herausforderung an Percy ferner „thut er erröthende Erwähnung seiner selbst" und schilt sich wegen seiner „trägen Jugend". Dann im zweiten Theil tritt seine Unzufriedenheit mit sich selbst an mehreren Stellen sehr stark hervor. Ein Mal fällt der berühmte Ausspruch: „So treiben wir Possen mit der Zeit und die Geister der Weisen sitzen in den Wolken und spotten unser." An einer andern Stelle ruft er aus: „Beim Himmel, ich fühl' mich tadelnswerth, so müßig zu entweih'n die edle Zeit." Und als er seinen Vater überzeugen will, daß seine Liebe zu ihm ungeheuchelt sei, hat er nichts Höheres, wobei er schwören könnte, als seinen Wunsch, sich seinem bisherigen Leben zu entreißen: „Wenn ich heuchle", ruft er aus,

„O, mög' ich in der jetzigen Wildheit sterben
Und der ungläubigen Welt den edlen Tausch,
Den ich mir vorgesetzt, nie darthun können!"

Solche Aussprüche, von einem dramatischen Charakter gethan, in dem Shakspeare so augenscheinlich ein Stück seines eignen Bil-

dungsganges dargestellt hat, können wohl als Beweis dienen, daß die harte Selbstanklage, die er in den Sonetten gegen sich erhebt, vollkommen berechtigt war, daß auch er abgeirrt war von seinem Wege und es nöthig hatte, sich, wie Prinz Heinrich, einen edlen Tausch vorzusetzen, den er der Welt noch darthun wollte.

Aber wenn nun auch Shakspeare durch den in seiner Natur liegenden Drang nach schrankenloser Freiheit auf Abwege geführt und zu Verirrungen hingerissen ward: seiner Reinheit haben sie doch keinen Eintrag gethan und die Hoheit seines Sinnes nicht in den Staub herabgezogen. Das zeigt klar und herrlich sein schon erwähntes Freundschaftsverhältniß, das uns in seinen Sonetten aufbewahrt ist und das trotz jenes wilden Treibens in dieser Zeit des Sturms und Dranges sein eigentliches Pathos bildete. — Wie sehr Shakspeare der Freundschaft fähig war und wie hoch er sie gehalten hat, lehren schon seine dramatischen Dichtungen, die eine ganze Reihe der hingebendsten Freundescharaktere aufstellen. Er hat die Freundschaft als eine der reinsten Aeußerungen des menschlichen Wesens verehrt, und wenn er begeistern will für das ursprünglich Gute und Schöne im Menschen, dann stellt er vorzugsweise gern die hingebende Freundschaft dar und dann fühlt man auch unmittelbar, wie er selber tief ergriffen ist von seiner Schöpfung. Schon in einem seiner ältesten Werke, in den beiden Veronesern, bildet die unmittelbar aus dem tiefen Born des menschlichen Herzens entsprungne reine und aufopfernde Liebe Valentin's zu seinem Freunde Proteus eine der Hauptquellen seiner eignen Begeisterung zum dichterischen Schaffen; in dem Kaufmann von Venedig ferner erquickt er sich an der Freundschaft Antonio's und Bassanio's und stellt das wesentlich aus seiner Liebe zu Bassanio entspringende freudige Bewußtsein Antonio's mitten in seiner äußeren Bedrängniß in grellem Contrast dem freudelosen Dasein des selbstischen Shylock gegenüber; in Hamlet taucht, als die Liebe schon gebrochen ist, die Freundschaft noch als letzter Rettungsanker für den dem Untergang entgegentreibenden Helden des Stückes auf, und man fühlt, er war gerettet, wenn er einen Freund zur Seite gehabt hätte, der ihn verstand; in

„Was Ihr wollt" wieder — was für ein inniges Bild rollt sich nicht in der zarten Liebe des mannhaften Antonio für Sebastian auf! wie tief ergreifend malt nicht Shakspeare die Sehnsucht und die Sorge, die ihn, unbekümmert um sein eignes Leben, seinem Freunde nachtreiben! Und auch noch in einem seiner spätesten Werke, in seinem Wintermärchen, schildert er ein Freundschaftsbündniß von ungemeiner Innigkeit und Wahrheit; da führt er zwei Freunde ein, die durch die Pflichten ihrer Stellung, als sie Männer wurden, äußerlich von einander getrennt worden sind; „aber", heißt es dort gleich zu Anfang, „sie tauschten Gaben, Briefe, liebevolle Botschaften aus, so daß sie, obwohl getrennt, doch beisammen zu sein schienen, wie über eine weite Kluft sich die Hände schüttelten und sich gleichsam von den Enden entgegengesetzter Winde aus umarmten".

Diese Auffassung der Freundschaft nun, diese Fähigkeit, sie in ihrer reinsten Gestalt und ihren tiefsten Aeußerungen darzustellen, verdankt Shakspeare seinem eignen Leben, er hat selber das Bedürfniß nach Freundschaft gekannt und ihr Glück wie ihre Schmerzen und Täuschungen durchgekostet. Ueber die Person seines Freundes haben wir wieder keine bestimmte Nachricht. In den Sonetten wird derselbe nirgends ausdrücklich genannt und man hat daher lange Zeit gezweifelt, wer der glückliche Sterbliche gewesen, an den ein Shakspeare solche Worte begeisterter Liebe gerichtet hat. Ja, in England hat man eben wegen der Begeisterung, mit der der Dichter seinen Freund erfaßt, ernsthaft gestritten, ob nicht vielmehr ein weiblicher Freund, eine Geliebte, gemeint sei, und noch Drake, dessen Werk über Shakspeare 1817 erschienen ist, hält es für nöthig, den Zweifel seiner Landsleute ausführlich zu widerlegen. Heut-zu Tage kann man es nun wohl als ausgemacht betrachten und ist es auch fast allgemein angenommen, daß dieser Liebling des großen Dichters der im Jahre 1573 geborne Graf Southampton war, Sohn einer der ersten Familien des Landes, Freund des berühmten Essex und ein junger Mensch nicht nur von außerordentlicher Schönheit, sondern auch voll Liebe und Verständniß für Poesie und Kunst. Abgesehen von anderen äußeren

und innern Anzeichen, spricht dafür hauptsächlich der Umstand, daß er es ist, dem Shakspeare mit dem Ausdruck der höchsten Verehrung und Liebe seine ersten größeren Dichtungen „Venus und Adonis" und „Lucretia" widmet, und daß diese Gedichte, namentlich das erstere, vielfach selbst in den Motiven mit den Sonetten übereinstimmen. Es kommt noch hinzu, daß Graf Southampton ein leidenschaftlicher Liebhaber des Theaters war; ein Brief, der uns erhalten und nur wenige Jahre später — 1599 — datirt ist, erwähnt in Bezug auf ihn, daß er, statt an den Hof zu kommen, seine Zeit damit hinbringe, „jeden Tag" in's Theater zu gehen, und endlich zählt Nashe in der oben mitgetheilten Lobpreisung der erzählenden Dichtungen und der Sonette Shakspeare's diese ausdrücklich zu denen, die er „seinem Freunde Southampton" gewidmet habe. Es kann also keinem Zweifel unterliegen, daß er und jener junge Freund, an den Shakspeare seine Sonette richtet und den er selber durchweg als einen Mann von vornehmer Geburt bezeichnet, ein und dieselbe Person gewesen sind.

Dieser junge Mensch nun, der außer Rang und Reichthum Nichts weiter für sich hatte, als seine jugendliche Schönheit und daneben eine feine ästhetische und gesellschaftliche Bildung, ist, so zu sagen, Shakspeare's Schicksal geworden in dieser Periode, die Hauptquelle seiner Freuden und Leiden und der Mittelpunkt seines innern Lebens überhaupt. — Der Ursprung des Verhältnisses ist sehr gewöhnlicher Art. Der Graf ward der Mäcen des noch jeder Protection entbehrenden jungen Dichters und dieser besang ihn als solchen. Nichtsdestoweniger tritt auf Shakspeare's Seite von vornherein ein Moment von tieferer Bedeutung hinzu, seine Begeisterung für die Schönheit. Die Freundschaft Shakspeare's für den jungen Grafen entzündet sich an demselben göttlichen Funken wie seine Kunst, sie ist ein Product seiner Künstlersehnsucht nach dem Ideal, nach dem in der Schönheit sinnlich ausgeprägten Geiste. Und es ist merkwürdig, zu sehen, wie mächtig diese Sehnsucht in Shakspeare gewesen ist, welche Bedeutung in der ersten Zeit seines künstlerischen Schaffens, ehe sein Geist noch tieferen Inhalt gewann, die Schönheit für ihn gehabt hat, und

zwar die Schönheit als solche, die allen Nachdruck auf die äußere Form legt. Er, der Dichter des harten und spröden Individuums, der Dichter zugleich des sittlichen Geistes, der das Individuum beherrscht, er beginnt mit einem wahren Cultus der äußern Schönheit. Die Göttin der Schönheit selbst und der schönste der Sterblichen, Adonis, sind die ersten poetischen Gestalten, die er schafft, und mit welcher Gluth der Farben malt er ihre Schönheit, mit welcher persönlichen Betheiligung versenkt er sich in seine Schilderung! Auch die Form seiner ältesten Gedichte spiegelt noch diesen Cultus wieder. Man braucht sich nur in die Sonette, in Venus und Adonis und Lucretia ernstlich zu vertiefen, und man fühlt sogleich, daß es sich hier um mehr handelt als um eine bloß äußerliche Annahme der von der Mode vorgeschriebnen italienischen Kunstform. Was ihn namentlich zur Wahl des Sonetts bestimmte, ist dessen eigenster Charakter, wie Schlegel ihn ausspricht:

Hoheit, Füll' in engsten Grenzen
Und reines Ebenmaß der Gegensätze.

In dieser sinnlichen Schönheit des Sonetts schwelgt Shakspeare, und die Begeisterung für sie ist es, die ihm die staunenswerthe Gestaltungskraft gibt, mit der er alle Schwierigkeiten seiner spröden Muttersprache fast spielend überwindet und, wie kein Geringerer als **Platen** urtheilt, „auch in diesem Loos die erste Nummer zieht“.

Es ist eine eigenthümliche Erscheinung: wie der spätere Shakspeare dasteht, so ist er der directe Gegenfüßler des Griechenthums. Man muß es eingestehn, das griechische Leben, die griechische Sittlichkeit bildet die Schranke seines Geistes; er, der Alles durchdrang, hat für die unbefangne Hingebung des Griechen an die Natur nie ein Verständniß gehabt und mehr als ein Mal hat er seinen Widerwillen, ja seinen Abscheu vor dem, was ihm als der Kern des griechischen Lebens erschien, auf's Grellste an den Tag gelegt. Gleichwohl in dieser seiner ersten Zeit und in seinem Verhältniß zu dem jungen Grafen hat er selbst etwas vom Griechenthum, ja es gibt Nichts, womit sich sein Cultus für denselben vergleichen ließe, wenn es nicht jene schöne und in der guten Zeit

auch reine Jünglingsliebe der alten Griechen ist. Es ist freilich wahr, der Ton, der namentlich in den ersten Sonetten herrscht, ist uns sehr fremd, und man kann auch immerhin zugeben, daß manche derselben mehr als äußere Huldigungen, wie sie Sitte und Geschmack der Zeit eingeführt hatten, denn als freie Herzensergießungen zu betrachten sind; vielleicht ist sogar die ganze erste Gruppe von Sonetten, in denen der Dichter den schönen Jüngling ermahnt zu heirathen, damit sein Bild in einem Sohn erhalten bleibe, gar nicht an den jungen Grafen gerichtet, sondern einfach ein poetisches Spiel des Dichters, hervorgerufen durch sein größeres Gedicht „Venus und Adonis", in dem er ganz dasselbe Thema anschlägt. Denn Venus richtet eben diese Mahnung an Adonis. Aber wie dem auch sein mag, — ein wie warmer Hauch selbst durch solche der Sonette geht, die Nichts als die Schönheit des jungen Menschen besingen, und wie tiefe Klänge der Dichter diesem Thema abzugewinnen weiß, zeigt unter Anderm das 15., das als Probe dieser Gattung hier stehen mag:

Bedenke ich, daß Alles, was da lebt,
Nur eine kurze Zeit vollkommen bleibt,
Und was auf dieser weiten Bühne strebt,
Der Sterne unerforschter Wille treibt;
Schau' ich den Pflanzen gleich die Menschen an,
Gepflegt und bald geknickt von einer Luft,
Wie sie, so stolz in jungem Saft, alsdann
Vergessenheit umzieht und Grabesduft: —
Dann führt des Wechsels ewig neue Fluth
Mir vor dein jugendliches schönes Bild,
Wo der Verfall kämpft mit der Jahre Wuth,
Bis deinen Tag die graue Nacht verhüllt.
  Und was die Zeit dir raubt, im Kampf mit ihr
  Ersetz' ich treu aus voller Liebe dir*).

Sagen wir es mit einem Worte: was Shakspeare in dem aufblühenden Jüngling sieht, das ist das Ideal des Men-

---

*) Vgl. William Shakspeare's sämmtliche Gedichte, übersetzt von Emil Wagner.

schen, der sich in seiner Schönheit ein Mal von der Schwere und dem Schmutze der Materie, die sich sonst allem Menschlichen anhängen, befreit zu haben schien und den seine gesellschaftliche Stellung, sein Rang und Reichthum auch äußerlich in eine Sphäre heben, wohin Mangel und niedre Sorgen nicht dringen, wo kein Ringen nach Erwerb das reine Streben besudelt, wo also das wahrhaft Menschliche ein Mal voll verwirklicht scheinen konnte. So war der junge Graf ihm die Erfüllung seiner Sehnsucht nach dem Ideal, oder vielmehr er gestaltete sich ihn zum Ideal, weil sein Künstlerdrang zunächst noch eines sichtbaren concreten Trägers des Ideals bedurfte. Und wie Ernst es ihm mit dieser Auffassung war, dafür zeugt die tiefgreifende Bedeutung, die sein Freundschaftsverhältniß für sein künstlerisches Schaffen gewonnen hat. — Daß der Drang zu diesem in letzter Instanz stets im eignen Innern des Genius seine Quelle hat, versteht sich allerdings von selbst. Er stellt immer nur sein inneres Leben dar und dieses selber drängt zur Gestaltung, es zwingt ihn zum Schaffen selbstständiger Gebilde, die ihm den Inhalt seines Innern in objectiver Form vor Augen stellen. Allein damit ist nicht gesagt, daß nicht tiefgreifende Erlebnisse, die ihm kommen, von hoher und entscheidender Bedeutung für ihn werden sollten; im Gegentheil, das Erwachen seines Genius bleibt an sie geknüpft und in dem Entwicklungsgange jedes ächten Künstlergeistes, zumal des Dichters, wird sich irgend ein bedeutendes Erlebniß, das epochemachend für ihn wurde, finden. Dieses Erlebniß nun war für Shakspeare seine Freundschaft mit Southampton. Es unterliegt kaum einem Zweifel, daß dieses Verhältniß, wie es fort und fort vertiefend und veredelnd auf ihn wirkte, so ihm auch schon den ersten Impuls zum dichterischen Schaffen gab und das Bewußtsein seines Genius in ihm weckte. Venus und Adonis, das er selbst „den Erstgebornen seiner Erfindung" nennt, ist Southampton gewidmet, es athmet dieselbe Begeisterung für die Schönheit wie die Sonette, es stimmt, wie bereits hervorgehoben wurde, in manchen Nebenmotiven mit den Sonetten überein, es ist, wie diese, in dem italienischen Kunststil gedichtet und die

Grundanschauung, die durch das Gedicht hindurchgeht, ist, wie wir noch sehen werden, so tief und bedeutend und steht in so innigem Zusammenhang mit der Richtung, die er dann in seinen ersten Lustspielen einschlägt, daß schon deshalb nicht mit Gervinus an einen frühen Ursprung desselben noch in Stratford gedacht werden kann. Man wird also zu der Annahme berechtigt sein, die an und für sich schon so nahe liegt, die Begeisterung Shakspeare's für den schönen jungen Grafen habe ihm den ersten Gedanken zu Venus und Adonis eingegeben und er feiere in Adonis seinen jungen Freund. Dann aber bezeichnet in der That das Verhältniß zu diesem den Beginn seines Dichtens und wir werden auch weiterhin noch sehen, wie eins seiner frühesten Lustspiele sogar auf ein einzelnes Erlebniß mit seinem Freund zurückweist, wie also auch der Anfang seines *dramatischen* Schaffens mit seiner Freundschaft im engsten innern Zusammenhang steht.

Natürlich blieb es dann auch nicht bei dieser, nur sein Künstlerherz befriedigenden Idealisirung seines Freundes. Sie allein hätte ihn nicht lange an den Jüngling fesseln können. Man lese folgendes Sonett, das den Bruch mit der bloßen Schönheit ausspricht und schon ernste Forderungen an den Freund stellt (Sonett 54 bei Bodenstedt):

O, wie viel mehr die Schönheit uns erfreut,
Wenn sie der Wahrheit reine Glorie schmückt!
Schön ist die Rose, doch noch mehr entzückt
Der süße Wohlgeruch, den sie uns beut.

Der Blume, die uns mit dem Gifthauch dräut,
Ist Farb' und Form der Schönheit aufgedrückt;
Ganz wie die Rose prangt sie reich geschmückt,
Wenn sie der Lenz zu üpp'gem Blühn erneut.

Doch nur ein Schein ist ihre Herrlichkeit
Und spurlos welkt sie hin im Lauf der Zeit.
Nicht so die Rose, ob sie auch verdorrt,

Nach ihrem Tode lebt ihr Duft noch fort*).
Du bist wie eine Rose, hold und rein,
Und durch mein Lied sollst du unsterblich sein.

---

*) Original: Of their sweet deaths are sweetest odours made.

Es ist leider nicht möglich, eine eigentliche Geschichte der Freundschaft Shakspeare's zu schreiben; die Sonette, auf die wir wenigstens zunächst allein angewiesen sind, sind keineswegs geeignet, das für eine solche erforderliche Material zu liefern. Auch abgesehen davon, daß sie, wie schon bemerkt, keineswegs alle als freie Herzensergießungen zu betrachten sind, geben selbst diejenigen, die als solche gelten können und es wirklich sind, niemals Thatsachen; alles Thatsächliche, das uns den äußern Verlauf des Verhältnisses in seinen Einzelheiten zu vergegenwärtigen vermöchte, wird, wie es ja der Charakter der lyrischen Poesie, der sie angehören, nothwendig mit sich bringt, entweder gänzlich übergangen oder in ganz unbestimmter Weise bloß angedeutet als Motiv der Seelenstimmung, die es den Dichter auszusprechen treibt, und endlich sind uns die Sonette auch keineswegs in der Reihenfolge überliefert, wie sie entstanden sind; ja der Schluß der Sammlung ist gar nicht mehr an den Freund, sondern an die schon erwähnte Londoner Geliebte des Dichters gerichtet, von der wir sogleich zu reden haben werden. Eine wirkliche Darstellung dieses Freundschaftsverhältnisses ist daher unmöglich; indessen einzelne Züge aus dem Verlauf desselben und vor Allem den G e i s t, in dem Shakspeare selbst es auffaßte, sind wir doch im Stande uns anschaulich zu machen.

Platen nennt den Freund Shakspeare's „seelenlos", und in der That scheint er die volle Hingebung des Dichters schlecht gelohnt zu haben. Der Grundton der Sonette ist trotz des unendlichen Glücksgefühls, das zeitweise durchbricht, ein tief melancholischer. Der erste Anlaß zur Störung ihres Verhältnisses geht allerdings von Shakspeare aus und ist, an und für sich betrachtet, so kleinlicher Art, daß man anfangs Mühe hat, auch nur seinen Namen mit demselben in Verbindung zu bringen. Der junge Mensch nämlich gibt einem andern Dichter den Vorzug vor ihm, d. h. er läßt sich nicht mehr von ihm oder von ihm allein b e s i n g e n, und in Shakspeare wird dadurch die Rivalität mit seinem begünstigten Nebenbuhler geweckt. Bedenkt man aber, was ihm diese Bevorzugung eines Andern bedeutete und wie es im Charakter

seiner Freundschaft liegt, daß sie weit mehr Liebe als Freundschaft ist, so wird man auch diese Regungen begreifen. Und wie rasch gewinnt er seine volle Würde wieder! Man lese folgenden großartigen Abschiedsbrief, der in unsrer Sammlung unmittelbar auf jene eifersüchtigen Klagen folgt (Sonett 87; bei Bodenstedt 39):

Leb' wohl! Du stehst im Preis zu hoch für mich
Und fremd bist du dem eignen Werthe nicht.
Frei macht das Vorrecht dieses Werthes dich,
Mein Recht an dir erlischt, wie deine Pflicht.
Denn wie besäß' ich dich als durch dein Geben?
Nicht durch Verdienst ward solcher Reichthum mir;
Der Grund so holder Gunst fehlt meinem Leben
Und so kehrt das Geschenk zurück zu dir.
Du gabst dich selbst, fremd deinem eignen Werth,
Gabst dich mir eigen ohne Ueberlegung,
So fällt das Gut, mir unbedacht gewährt,
Zurück an dich nach reifer Ueberlegung.
  Mir war's wie Schmeicheln eines Traumgesichts;
  Im Traum ein König und erwacht — ein Nichts.

Auch Kränkungen tieferer Art hatte er von seinem Freunde zu erleiden. So klagt er ein Mal in einem wunderschönen Sonett (34; bei Bodenstedt 48): Warum ihm sein Freund solch' schönen Tag verheißen und ihn veranlaßt habe, ohne Mantel zu verreisen, um dann niedre Wolken ihn auf seinem Wege überfallen zu lassen? Es sei nicht genug, sagt er, daß er dann mit seinem Glanze durch die Wolken breche, um den Regen auf seinem sturmgepeitschten Antlitz zu trocknen, denn Niemand könne sich des Balsams freuen,

Der nur die Wunde heilt, den Unglimpf nicht.
Mein Weh' verscheuchen kann nicht deine Scham,
Dein Mitgefühl ersetzt nicht den Verlust,
Die späte Reu' versöhnt nicht meinen Gram
Und lindert kaum den Schmerz in meiner Brust.

Es ist möglich, daß mit jenem Abschiedsbrief Shakspeare's an den Freund eine längere Entfremdung zwischen ihnen eintrat; nach

einer Andeutung in den Sonetten (104) könnte man glauben, daß sie ein Mal drei Jahre einander ferner standen; jedenfalls ist sicher, daß eine ganze Reihe von Sonetten aus einer nicht unbedeutend spätern Zeit stammt. An mehreren Stellen sagt der Dichter selbst ausdrücklich, daß er in den Herbst des Lebens eingetreten sei, und auch wo diese Zeitbestimmung fehlt, zeigt der eigne Gehalt der Sonette den durch schwere Prüfungen des Lebens innerlich gereiften und geklärten Mann. Hier thun wir die tiefsten Blicke in sein Inneres und kommen ihm menschlich näher als irgendwo in seinen Dramen. In dieser spätern Zeit ist es, wo der Bruch mit seinem Stande in ihm auftritt, und nicht bloß mit diesem, sondern auch mit seinem eignen persönlichen Sein, mit seinem Schicksal überhaupt. Wir haben schon des 29. Sonetts erwähnt, in dem er sich einführt als einen Menschen, der von dem Schicksal und der Welt gleich sehr verschmäht sei und sein geächtet Loos einsam beweine. In diesem Sonett nun sehen wir ihn auch in völligem Zerfall mit sich selbst. Er schildert sich dort weiter, wie er den tauben Himmel mit nutzlosen Klagen bestürmt, wie er sich selbst betrachtet und seinem Schicksal flucht. Er wünscht dann, dem Einen gleich zu sein an reichem Hoffen, dem Andern gleich an Schönheit; er möchte von Freunden umringt sein wie Dieser, er blickt mit Sehnsucht hin auf Jenes Kunst und eines Dritten Geistesumfang, und während er so auch das, was er selbst an Vorzügen besitzt, geringschätzt, verurtheilt er doch wieder seine eigne Unzufriedenheit und geht so weit, daß er „sich fast verachtet". — Ein andres Sonett (37) läßt durchblicken, daß er auch Augenblicke gehabt hat, wo er selbst mit seinem Künstlerberuf zerfallen war. Er nennt sich einen Menschen, der „durch des Schicksals grimmste Tücke gelähmt" sei, und was er damit sagen will, deutet er an, indem er sich mit einem altersschwachen Vater vergleicht, der nicht selber Heldenthaten thun kann, sondern sich begnügen muß, sich an den Thaten seines rüstigen Sohns zu freuen. Man fühlt hier den Dichter durch, dessen Stärke wenigstens nach einer Seite darin bestand, heroische Charaktere aufzustellen, und in dem wohl auch ein Mal die Sehnsucht auftauchen mochte, selbst

thatkräftig einzugreifen in das große Leben seiner Zeit. Sucht er sich doch auch in einem andern Sonett (25) zu trösten, daß er „kein mühgeplagter Krieger ist, berühmt ob seiner Siege". „Ein solcher Krieger", sagt er,

Nach tausend Siegen ein Mal überwunden,
Ist wie gestrichen aus der Ehre Buch,
Sein Thun vergessen und sein Lohn verschwunden.

Daß sein Stand ihn drückte, weil er ihn zwang, „von dem Sold des Publicums" zu leben, haben wir schon gesehen. Er spricht aber auch noch von andern schmerzlichen Erfahrungen, die ihn getroffen, und auch sie mögen hier stehen, um das Bild des Dichters, wie er war, als sein Freundschaftsbündniß ihn am tiefsten beseligte, zu vollenden. Er schildert sich in dem dreißigsten Sonett, wie er sich seinem Gemüthe frei überläßt oder, wie er sagt, sein „süßes stilles Denken", seine melancholischen Betrachtungen, Sitzung halten läßt in seiner Seele. In solchen Stunden ruft er die Erinnerung vergangner Dinge wach, beseufzt, was er erstrebt und nicht erreicht hat, beklagt mit altem Weh' auf's Neue die Vergeudung seiner theuern Zeit, überschwemmt ein Auge, das sonst zu fließen nicht gewohnt ist, mit Thränen um herrliche Freunde, die in des Todes stundenlose Nacht versenkt sind, beweint auf's Neue der Liebe längst gestillte Schmerzen, beklagt die Flucht manch' geistigen Schauens, an das er viel Gemüth gewandt:

Dann kann ich leiden um vergangnes Leid.
Längst schon Geduldetes auf's Neue duld' ich, —
Die ganze Summe meiner Traurigkeit
Zahl' ich auf's Neu', als wär' ich sie noch schuldig.

Solche Stimmungen, in denen sein ganzes Gemüth wund ist und in denen er den ganzen Schmerz des menschlichen Lebens durchkostet, charakterisiren ja den Dichter, und wenn sie auch bei ihm, dessen Größe es ist, daß er beide Seiten des menschlichen Wesens, die Kraft und Würde des Selbstbewußtseins nicht minder wie die Zartheit und Innigkeit des Gemüths, in sich vereinigt, — wenn sie, sag' ich, bei ihm auch niemals eigentlich zur Herrschaft kommen, so gehören sie doch darum nicht weniger zu ihm, auch

sie sind bezeichnend für ihn und lassen deutlich erkennen, wie bedürftig er bei allem Selbstbewußtsein war, wie ganz ein Mensch nach dieser Seite hin! Und diese persönliche Bedürftigkeit ist es nun, die seiner Freundschaft im Verlauf seiner Entwicklung ihre Tiefe gibt. Nicht mehr bloß den Drang nach Schönheit, nach Anschauung des Ideals, sondern die Bedürftigkeit des mit der Welt und sich selbst im Kampf liegenden Menschen legt er hinein in seine Liebe zu dem Freunde. Man begreift, wie damit das ganze Verhältniß ein anderes geworden ist. Aeußerlich zwar erscheint wenig geändert, er besingt seinen Freund nach wie vor als sein Menschenideal und preist das Glück, das ihre Liebe ihm gibt, — aber welch' andre Bedeutung hat das Alles jetzt gewonnen! Selbst sich seiner Niedrigkeit bewußt geworden, wird er inne, daß die Liebe seines Freundes ihm Antheil gibt an dem Ideal, das er in ihm verehrt, er sieht sich selber mitverklärt in seinem Freunde. Es ist ein Triumph des menschlichen Herzens: die Liebe füllt nicht nur die Kluft aus, die ihn von seinem Freunde trennt, sie versöhnt ihn auch mit seinem Loose und mit der Weltordnung selber, die ihm seine Stellung angewiesen! Jedes der oben angeführten Sonette schließt ab, man möchte sagen, mit einer Art Jubelruf, der durch den Contrast zu den vorausgegangnen Schmerzenslauten nur noch reineren Ton gewinnt. So heißt es z. B. am Schluß des 29. Sonetts (Bodenstedt 56), in dem er seinen gänzlichen Zerfall mit sich selbst geschildert hatte:

Doch denk' ich dein, ist aller Gram besiegt,
Der Lerche gleich' ich dann, die früh am Morgen
Helljubelnd auf zum goldnen Himmel fliegt.
So macht Erinnerung an dein Lieben reich,
Daß ich's nicht hingäb' um ein Königreich.

Besonders schön spiegelt sich in den Sonetten die Freude des Wiederfindens nach der Entfremdung ab und überhaupt ist dies eine Zeit des höchsten Glücks für Shakspeare gewesen. Es ist hier zu erwähnen, daß er sich selbst ebenfalls Schuld beimißt an der Störung ihres Verhältnisses, und hier sind es eben jene Irrungen, deren er sich anklagt und die ihn nach seinem eignen Ge-

ständniß auch seinem Freund entzogen hatten. So beginnt er denn mit jener vollen Beichte seiner Fehler, die oben mitgetheilt ist, und da bricht seine ganze Innigkeit durch: „Wahr ist's", so schließt er dort das Bild seiner Irrungen ab,

Wahr ist's, ich sah die Wahrheit allerwärts
Schief an und seltsam, — doch beim Himmel oben
Der Trug und Wahn verjüngte nur mein Herz
Und ließ mich dein Gemüth als ächt erproben.
Vorbei ist Alles nun, bis auf das Eine,
Das ewig bleibt. Nie werd' ich mehr bethört
So alte Freundschaft prüfen wie die deine,
Du Liebesgott*), dem ganz mein Herz gehört!
  Gib, nach dem Himmel, denn die höchste Lust,
  Den Willkomm mir an deiner treuen Brust.

Die Sonette Shakspeare's sind so wenig bekannt und vergegenwärtigen ihn doch so lebendig, daß wir es wohl wagen dürfen, noch eins hieher zu setzen. Es ist das 112. (Bodenstedt 118) und schildert den tiefen Seelenfrieden, den er inmitten schwerer Verleumdung in der Freundschaft findet:

Dein liebend Mitgefühl schließt bald die Wunde,
Die pöbelhafter Unglimpf mir geschlagen;
Was kümmert mich mein Ruf in Andrer Munde,
Ehrst *du* mein Gutes, hilfst mein Schlimmes tragen!
Du bist für mich die Welt und einzig streb' ich
Nach deinem Lob und freundlichen Gedenken;
Sonst Niemand lebt für mich, für Niemand leb' ich,
Der meinen ehr'nen Sinn vermag zu lenken.
D'rum fort mit Gram und Sorgen! Forthin Alles
Werf' ich in des Vergessens tiefsten Schlund,
Denn Lob und Ruhm sind Worte leeren Schalles
Für mich aus anderm als aus *deinem* Mund.
  So mächtig fühl' ich dich im Herzen leben,
  Daß mir die Welt wie todt erscheint daneben.

---

*) Im Original heißt es:

. . . . to try an older friend,
A God in love . . .

Wie Shakspeare dieses Wort wahr macht, wie er sein Glück gegenüber den Anfeindungen der Welt oder den Trivialitäten des Lebens allein in seinem Freunde findet, das muß man in den Sonetten selbst nachlesen, — es läßt sich nur nachempfinden und es wäre vergeblich, wollten wir versuchen, durch einzelne aus dem Zusammenhang herausgerissne Stellen die Innigkeit zu schildern, die in ihnen herrscht. Die Stimmung der Seele, aus der sie hervorgegangen sind, der über sie ausgegossne reine Ton, sie sind es, auf die es ankommt, und sie lassen sich nur gewinnen durch eigne innige Versenkung in diese überfließenden Ergüsse eines nur in der rückhaltlosen Hingebung des eignen Selbst, in ihr aber auch voll und ganz beseligten Herzens. Merkwürdig ist, wie nirgendwo, außer in der Unsterblichkeit, die er seinem Freunde durch eben diese Sonette verheißt, auch nur eine Andeutung fällt von dem, was er selbst im Verlauf der Zeit geworden war, von seinem Ruhm als Dichter und dem stolzen Selbstbewußtsein, das ihm das Innewerden seines Genius doch nothwendig geben mußte. Sein Ich geht eben gänzlich unter in seiner Liebe zu dem Freund, und wie wenig überhaupt die Eitelkeit oder die Sorge um seinen Ruhm über ihn vermocht hat, geht ja auch daraus hervor, daß er nicht das Mindeste gethan hat, die Werke seines Genius der Nachwelt zu überliefern; sie sind wirklich nur einerseits durch den Speculationsgeist industrieller Buchhändler, andrerseits durch die treue Anhänglichkeit und Verehrung seiner Freunde vor dem Untergang bewahrt worden. Auch von seinen Sonetten gilt dies, er selbst hat keinen Antheil gehabt an ihrer Veröffentlichung, und läsen wir nicht in ihnen jene Verkündigung der Unsterblichkeit seines Freundes durch sie selber, so könnten wir vielleicht gerade wegen ihres persönlichen Charakters geneigt sein anzunehmen, daß er ihre Veröffentlichung nicht einmal wünschte. Das steht fest, daß nie ein Mensch seine Person bescheidner in den Hintergrund gestellt hat als er; gerade wie er in seinen Dramen die vollste Selbstverleugnung übt und seiner Persönlichkeit nie gestattet, sich hervorzudrängen, so ist er auch im Leben selbstverleugnend gewesen und so in der Freundschaft. Aber eben je weniger Werth er auf

seine Person und seinen Genius legte, desto bedürftiger ward sein Gemüth, und dazu kam noch das Gefühl des Alleinstehens und des Nichtverstandenseins, das sein wie jedes welthistorischen Menschen nothwendiges Loos war und das seine Liebebedürftigkeit, sein Bedürfniß vor Allem nach einem Freunde, der ihn liebe und verstehe, wie kein Weib es konnte, nothwendig noch verstärken mußte. Ob ihm sein Freund dieses Verständniß entgegengebracht hat, darauf kommt es nicht an, — man möchte sogar, wie schon angedeutet, aus gewissen Zügen seiner spätern Dichtung schließen, daß dem nicht so war und daß sich Shakspeare in ihm täuschte — aber zur Zeit, wo er diese Sonette dichtete, glaubte er an ihn, und so gewann seine Liebe zu ihm eine geradezu religiöse Bedeutung für ihn und ward ihm heilig. Schon in jenem oben mitgetheilten Sonett (110) nennt er seinen Freund „nächst seinem Himmel sein bestes Gut"; an einer andern Stelle (Sonett 108) sagt er: wie göttliche Gebete, so müsse er sich alle Tage auch das Eine wiederholen: Du mein, ich dein, und alle Tage sei es ihm wieder neu. Und wie hoch faßt er seine Liebe, wie hebt er sie über alles Irdische und Aeußere hinaus! Man lese folgendes Sonett (9; Bodenstedt 143):

Stolz sind die Andern auf Geburt, auf Kunst,
Auf Reichthum, Leibesstärke und Geberde,
Auf Kleider — ob auch modisch ganz verhunzt —,
Auf ihre Frauen, Falken, Hunde, Pferde.
So schafft sich jede Laune ihr Vergnügen,
Das ihr vor allen andern wohlgefällt;
Mir aber kann solch' Glücksmaß nicht genügen,
Denn auf ein Höchstes ist mein Sinn gestellt.
Mehr als Geburt, stolzer als Prunkgewande,
Besser als Reichthum, Hunde, Falken, Pferde
Sind für mich deiner Liebe süße Bande.
In dir besitz' ich allen Stolz der Erde;
  Unglücklich darin nur, daß du mein Glück
  Kannst nehmen und mich elend läss'st zurück.

Weitere Irrungen Shakspeare's.

Sein Liebesverhältniß. Wie wenig seine Irrungen sein geistiges Streben hemmten. Seine wissenschaftliche Bildung.

Wir haben, um die Darstellung der Freundschaft Shakspeare's nicht zu zerreißen, Viel vorausgenommen, was einer spätern Zeit angehört. Wir biegen jetzt auf seine Jugendirrungen zurück, auf den Sturm und Drang der Leidenschaft, die ihn, wie schon angedeutet, außer in jenen Verkehr mit „obscuren Geistern", auch noch in ein Liebesverhältniß verstrickt hat. Auch über dieses Erlebniß Shakspeare's sind wir wieder äußerst mangelhaft unterrichtet, soviel aber erkennen wir doch, daß es ernst genug war, um ihm schwere Kämpfe zu bereiten und ihn lange zu beschäftigen. Die Biographen Shakspeare's, die deutschen wie die englischen, haben, wie überhaupt über seine Jugendperiode, so auch über diese Leidenschaft, die alle Züge der Größe an sich trägt, ihre theils bedauernden, theils verdammenden Urtheile nicht zurückhalten können; sie stellen sie als einen letzten Beweis seines „losen Lebens" hin, und es scheint wirklich, als ob sie sich den großen Dichter trotz aller Verehrung, die sie für ihn hegen, in dieser Periode nur unter dem Bilde eines Wüstlings, einer, wenn auch etwas milderen Abart des roué vorstellen können. Wir haben die verschiednen, auf dem allertrivialsten Klatsch, zum Theil vielleicht auch auf einem Witz beruhenden Anekdoten von Liebesabenteuern, die von ihm überliefert sind, schon oben abgewiesen; betrachten wir jetzt diese Leidenschaft, für die er selbst unsre Quelle ist, etwas näher.

Daß sie ernst genug war, daran läßt sich, wie gesagt, nicht zweifeln. Aber auch ihr Charakter war von vornherein ein ernster, sie knüpfte sich nicht an die Schönheit seiner Geliebten, sondern an ihren Geist. Die Schönheit spricht er ihr sogar ausdrücklich ab, und was er an ihr preist, sind die Vorzüge einer höheren Bildung, wie Kenntniß der Musik und künstlerische Begabung, Gewandtheit des Geistes und Grazie des Benehmens. Eigenschaften dieser Art mochten ihm an einem Weibe völlig neu sein und namentlich fehlten sie wohl ohne Zweifel seiner eignen Frau, die, auf dem Lande aufgewachsen, schwerlich eine höhere Bildung besaß. Was Wunder also, wenn er mit der erregbaren Phantasie des Dichters ihrem Zauber erlag und wenn dann die Leidenschaft den Sieg davontrug über „seine fünf gesunden Sinne, die das Ebenbild eines Mannes ohne Führer ließen"! (Sonett 141.) „Die Liebe", sagt er selbst, „ist zu jung, um zu wissen, was Gewissen ist", und soviel sieht man wohl, daß er dies Wort aus eignem Erleben und zwar aus eben diesem Verhältniß geschöpft hat. Aber ebenso gewiß ist, daß auch das geistige Element, auf dem seine Leidenschaft beruhte, sie fortwährend begleitete und, wenn die Sinnlichkeit durchbrach, diese zu sich emporhob, daß mit einem Worte seine Liebe ihrem Ursprung aus dem edleren Theile seines Wesens immer treu blieb. Das folgende Sonett schildert am anschaulichsten den geistigen Charakter dieses Verhältnisses. Es ist das achte des „leidenschaftlichen Pilgers" und lautet bei Bodenstedt (Sonett 3):

Wenn sich Musik und Poesie verbinden
Geschwisterlich, in süßer Harmonie,
Muß sich dein Herz zu meinem Herzen finden:
Du liebst Musik, ich liebe Poesie;
Du liebst es, Dowland's hehrem Spiel zu lauschen,
Deß Lautenklang das Herz mit Zauber füllt, —
Ich lieb' es, mich an Spenser zu berauschen,
Deß Lied die tiefste Weisheit mir enthüllt;
Du liebst des Gottes weihevolle Klänge,
Die dich empor zu höhern Sphären tragen, —

Ich liebe seine himmlischen Gesänge,
Die, was ich selbst nicht sagen kann, mir sagen.
Ein Gott schuf Beide! Wie sie sich verbinden,
Muß sich dein Herz zu meinem Herzen finden.

Den äußern Gang dieses Verhältnisses zu verfolgen, ist natürlich wieder unmöglich, dafür aber lassen uns die Sonette hineinsehn in die innern Kämpfe, die es Shakspeare bereitet hat, und diese sind vom allergrößten Interesse. Es ist gar nicht zu verkennen, daß diese Leidenschaft für seine ganze geistige und sittliche Entwicklung von der tiefgreifendsten Bedeutung geworden ist. Uebergehen wir die Zeit, in der er, völlig beherrscht von ihr, sich sinken gelassen zu haben scheint, und knüpfen wir da an, wo er sich seiner selbst wieder bewußt geworden ist und sich loszuringen sucht. Lange kämpft er vergeblich mit seiner Leidenschaft und mehrmals fällt er wieder in sie zurück, nachdem er sich schon frei gewähnt hatte, — dann hören wir ihn klagen, wie sie seine „ehrliche Treue" ganz zunichte mache, wie seine Vernunft, die ihm als Arzt habe helfen wollen, seine Liebe zu überwinden, im Zorn darüber, daß er ihre Vorschriften nicht befolge, ihn verlassen habe, und er gesteht verzweiflungsvoll ein, daß, wo sich die Begierde gegen die Arzenei auflehnt, sie der Tod ist für den Menschen. „Unheilbar bin ich", fährt er fort (Sonett 147),

da die Vernunft mich aufgibt,
Und, fiebertoll vor lauter inn'rer Unruh',
Denk' ich und rede wie wahnsinnige Menschen.

Wie aber schon in diesen Worten die Klarheit über die Macht der Leidenschaft durchblickt, so ist überhaupt die Frucht dieses Verhältnisses, daß er eindringt in das Wesen der Leidenschaft und sich zum ersten Mal klar wird über den Widerspruch, in dem sie zu Vernunft und Sittlichkeit steht. Schon in den Sonetten taucht jene tiefe Kenntniß und zu sittlichem Ernste mahnende Auffassung der Leidenschaft auf, die durch seine ganze Poesie hindurchgeht und für deren frühe Entwicklung in ihm das wahrhaft classische Gemälde der Widersprüche der Liebe Zeugniß ablegen kann, das er am Schlusse seines ersten größeren Werkes,

Venus und Adonis, vor uns entfaltet. Hier in den Sonetten, die uns ein eignes schmerzliches Erlebniß des Dichters vorführen, sehen wir, woher er die Farben genommen hat zu dem Gemälde und wo ihm die Idee desselben aufgegangen ist. Seine Leidenschaft führt ihn zum Studium seiner selbst und der Menschennatur; wir sehen ihn staunen über ihre Macht, über die Thorheiten und sittlichen Unwürdigkeiten, in die sie den Menschen hineinreißt, über die Ohnmacht des Geistes, sich aus ihnen zu retten, — und in einem Augenblick voll Klarheit und hohen sittlichen Aufschwungs entwirft er eine Schilderung der sinnlichen Seite der Liebe, die an Großartigkeit nicht ihres Gleichen hat in der Geschichte der Literatur und die ihn schon auf dem erhabnen Standpunkt des frei über dem Leben schwebenden selbstbewußten Geistes zeigt, der warnend und mahnend das wahre Wesen der Dinge darlegt. Es ist das 129. Sonett, das in der von Gervinus mitgetheilten meisterhaften Uebersetzung folgendermaßen lautet:

Aufwand des Geists in schmählicher Verwendung
Ist Lust in That, und eh' sie That geworden,
Ist Lust meineidig, treulos, voll Verblendung,
Wild, blutig, wüst und roh, bereit zum Morden.
Genossen kaum, wird sie verschmäht sogleich,
Sinnlos erstrebt und wieder, kaum erhascht,
Sinnlos gehaßt, dem tück'schen Köder gleich,
Der den toll machen soll, der ihn benascht.
Toll im Begehren, im Besitz zumal,
Ihr Gestern wüst, ihr Morgen und ihr Heute,
Im Kosten Wonne und, gekostet, Qual,
Im Ausgang Trug, nur in der Aussicht Freude —
All' das weiß alle Welt, doch Keiner meidet
Den Himmel, der zu dieser Hölle leitet.

Wir haben noch eine merkwürdige Thatsache zu erwähnen, die in dieses Liebesverhältniß Shakspeare's eingriff. Der junge Graf wurde in dasselbe hineingezogen. Von der Geliebten seines Freundes gewonnen, gab er sich ihr hin und wandte sich zugleich von Shakspeare ab, der so auf ein Mal Freund und Geliebte verlor. Merkwürdig ist nun, wie diesem, sobald er sich von dem Verluste

seines Freundes bedroht sieht, die Geliebte in den Hintergrund tritt. Sie ist ihm nur noch insofern von Bedeutung, als eben sie ihm seinen Freund entreißen und zugleich „zum Teufel seinen Heiligen verderben will" (Sonett 144). Und doch war seine Leidenschaft noch keineswegs erkaltet oder überwunden; gerade in dem Augenblick, wo er auch seinen letzten Zweifel aufgeben muß, wo er sich überzeugt hat, daß sein Freund ihm die Geliebte geraubt hat, erwacht das Bewußtsein dessen, was sie ihm gewesen, noch ein Mal in voller Stärke. Hier erst, bei ihrem Verluste, zeigt sich die ganze Tiefe seiner Leidenschaft. Wir hören ihn hier in Klagen ausbrechen, die so tief schmerzlich sind, daß sie uns mehr als alle sonstigen Aeußerungen seiner Leidenschaft an die Größe seiner Verirrung mahnen. Er, der Gatte und Vater, nennt die Geliebte „seine ganze Armuth" (Sonett 40) und das Unrecht seines Freundes mißt er danach, daß derselbe ihm seinen einzigen Besitz geraubt. Aber trotz der Tiefe dieses Schmerzes siegt seine Liebe zu dem Freunde doch fast ohne Kampf, ihm zu zürnen vermag er nicht. „Nimm, die ich liebte", ruft er ihm zu, „ja, nimm sie alle — was hast du mehr, als du vorher schon hattest, da alles Meinige ja dein war?" Und vor dem Glück, seinen Freund sich erhalten zu sehen, tritt sein Schmerz zurück.

Man könnte in der That zweifeln, ob das eben Mitgetheilte wirklich thatsächlichen Werth hat, wenn nicht auch hier wieder die persönliche Wärme der Sprache in den Sonetten auf ein wirkliches Erlebniß zurückzuschließen zwänge. Und dazu kommt nun noch, daß auch ein Drama Shakspeare's, die beiden Veroneser, ein Stück, das zu den frühesten unter allen seinen Dramen zählt, einen merkwürdig übereinstimmenden Hergang darstellt, der sich immerhin auf dieses eigne Erlebniß Shakspeare's begründen könnte und für den auch wirklich eine andre Quelle, aus der er geschöpft sein könnte, noch nicht nachgewiesen ist. — Die Charaktere des Stückes, die uns hier zunächst interessiren, sind die beiden Veroneser selbst, Valentin und Proteus. Valentin führt im Stücke seinen vergötterten Freund arglos und glücklich bei seiner Geliebten ein, dieser wird von Leidenschaft für sie er-

griffen und mit gänzlicher Verleugnung seiner alten Gesinnung für den Freund, ja mit rücksichtslosem Verrath an ihm sucht er sich des Mädchens zu bemächtigen, immer den Schein der Freundschaft wahrend. Endlich entdeckt Valentin den Verrath, aber er hat keine Waffen gegen seinen Freund und nicht Zorn, sondern Schmerz bemächtigt sich seiner:

Du trogst mein Hoffen. —
— — — — Nun darf ich nicht sagen:
Mir lebt ein Freund! Du würd'st mich Lügen strafen.
Wem ist zu trau'n, wenn unsre eigne Hand
Verrath begeht an unsrer Brust? O Proteus!
Ich fürchte, nie kann ich dir wieder trauen
Und muß um dich die Welt als Fremdling achten.

Und kaum hat Proteus Reue gezeigt, so ist er auch schon wieder versöhnt und nicht bloß das — er gibt ihm auch Alles, „was an Silvia sein ist“; soviel an ihm liegt, ist er bereit, das Glück seines Freundes mit dem Opfer seiner Geliebten zu erkaufen. —

Man sieht, die Uebereinstimmung ist fast vollständig und der Schluß drängt sich wie von selbst auf, daß hier eine künstlerische Verarbeitung jenes eignen Erlebnisses Shakspeare's vorliegt. Wie Valentin, so ist auch er von seinem Freunde hintergangen und um seine Geliebte betrogen worden, und wie jener, so vergibt er dem Treulosen fast ohne Kampf, ja sogar mit Freuden. Die durchgehende Aenderung, die Shakspeare mit dem ihm durch sein eignes Erleben dargebotnen Stoffe vorgenommen hätte, besteht darin, daß er in Silvia einen reinen weiblichen Charakter hinstellt und Valentin's Liebe zu ihr zu einer berechtigten macht, sie also von dem Schuldbewußtsein reinigt, das in seiner eignen fast überall durchklingt. Daß diese Aenderung ästhetisch gefordert war, braucht nicht erst gesagt zu werden.

Blicken wir noch ein Mal zurück auf die Periode der Leidenschaft, wie sie im Obigen geschildert ist. Wer möchte es wagen, den Dichter zu verdammen? Wer möchte überhaupt an einen Genius wie Shakspeare oder unsre eignen großen Dichter den ge-

wöhnlichen Maßstab der engen bürgerlichen Moral legen? Die Irrungen des Genius sind seine Lehrjahre, und wenn irgend ein Mensch, so hat er Anspruch auf ein mildes Urtheil, wenn er irrt; denn ein Mal gilt von ihm das schöne Wort Hölderlin's: „Das ist die Klippe für die Lieblinge des Himmels, daß ihre Liebe mächtig ist und zart wie ihr Geist, daß ihres Herzens Wogen stärker oft und schneller sich regen, wie der Trident, womit der Meergott sie beherrscht", — und dann ist es gerade charakteristisch für ihn, daß ihn weder Sitte noch anerzogner Glaube, noch überhaupt eine äußre Stütze hält; er wirft alle Stützen und Krücken bei Seite, verschmäht die breitgetretnen Wege und ausgefahrnen Geleise und bricht sich seine eigne Bahn, voll des stolzen Gefühls seiner Kraft und allein dem Lichte seines eignen Geistes trauend, dessen Drang ihn vorwärts treibt. So mag er irre gehen, mag straucheln und fallen, aber es kommt der Tag, wo er sich wieder aufrichtet, wo er sich selber findet, und dann ist er zum Propheten geworden, er ist wiedergeboren aus dem Gott in seiner Brust und seine Schöpfungen werden für die Menschheit zur Quelle eines neuen Lichts, das zugleich leuchtet und wärmt. Gervinus behauptet von Shakspeare, er habe in einem seiner späteren Werke „ein bekümmertes Selbstbekenntniß über seine Jugendfehler" abgelegt. Wie wenig hat er doch den großen Dichter verstanden! Wenn Shakspeare auf seine Jugend zurückblickt, so geschieht das mit den Empfindungen eines Menschen, den seine Irrthümer und Fehler zum Bewußtsein über sich geführt haben und der weiß, was sie ihm geworden sind. Nicht mit Bekümmerniß und Reue, sondern mit Dankbarkeit blickt er auf sie zurück, und es bildet einen wesentlichen Artikel in seinem Glaubensbekenntniß, daß der Mensch nur durch das eigne Erleben seiner Schwäche zur Vollendung der sittlichen Freiheit und zu einem, Milde und Demuth einschließenden Selbstbewußtsein gelangen kann. In der Zeit seiner Reife, wo er seiner selbst so sicher ist, daß er einem seiner dramatischen Charaktere die stolzen Worte in den Mund legen kann:

Nein, heil'ger Vater, fort mit dem Gedanken!
Glaubt nicht, der Liebe leichter Pfeil durchbohre
Des ächten Mannes Brust! —

in dieser Zeit des vollsten geistigen Selbstbesitzes nimmt er ein Mal für einen Menschen, der nicht etwa durch eine glühende Sinnlichkeit, sondern trotz eisiger Herzenskälte zu Fall gekommen und zum Verbrecher geworden ist, für Angelo nämlich in „Maß für Maß", mit den Worten Parthei:

Durch Fehler, sagt man, sind die besten Menschen
Gebildet worden, werden meistens um so besser,
Weil sie vorher ein wenig schlimm.

Und dieser Ausspruch ist ihm eine lebendige Wahrheit und war es schon in der Zeit seiner Jugendirrungen, ja wir können noch beobachten, wie ihm diese Wahrheit gerade durch das eigne Erleben seiner Schwäche in's Bewußtsein springt. Man erinnert sich jenes Sonetts, in dem er seinem Freunde alle seine Vergehen beichtet und zwar rückhaltlos und unter harter Selbstanklage beichtet. Nun eben da spricht er es ja selber aus, was seine Vergehungen ihm eingetragen: „Bei Allem droben", sagt er, „dies Irren hat meinem Herzen eine neue Jugend gegeben". Und noch bewußter und bestimmter ruft er Sonett 119, nachdem er erst geschildert, „wie sehr sein Herz in seinem Wahn gefrevelt habe", aus: „O Wohlthat des Bösen! jetzt erkenne ich, daß Uebel Bessres immer besser macht," und schließt dann, nun kehre er gezüchtigt heim zu seinem Glücke und gewinne durch das Böse das Dreifache von dem, was er dahingegeben.

Wohl ist es wahr, schon die eigne Umgebung des großen Dichters hat sein Leben in dieser Periode in gehässigem Lichte darzustellen versucht; auch ihm ist es nicht erspart geblieben, Menschen um sich zu sehen, die nach seinen Schwächen spähten und die da meinten, ihn als einen der Ihrigen begrüßen zu können, weil seine einzelnen Ausschreitungen den ihrigen glichen. Es waren Menschen jener Classe, die keine größere Befriedigung kennt, als Andre in ihren eignen Schmutz und ihre Gemeinheit herabgezogen zu sehen, und wir sehen Shakspeare in einem seiner Sonette ringen mit dem Schmerze, mit ihnen in eine Classe geworfen zu werden (Sonett 121; Bodenstedt 8). Aber man höre, wie er ihre Gemeinschaft abweist:

Nein, ich bin, der ich bin, und was sie finden
In mir als Schuld, ist ihrer Schuld Bericht.
Vielleicht bin ich der Seh'nde, sie die Blinden.
Nach ihrem Sinn bemißt mein Thun sich nicht,
Wenn man nicht diesen Satz für Wahrheit hält,
Daß Schlechtigkeit allein herrscht in der Welt*).

Und nun halte man ihn noch einmal mit seinem Prinzen Heinrich zusammen. Auch auf diesen wendet er das Wort an, „er habe vormalige Uebel zu Gewinn verkehrt", und nicht bloß das, er läßt uns auch in dem letzten Stück des großen Cyclus, in dem derselbe auftritt, in Heinrich V., einen neuen Einblick thun in die Zeit seiner Jugendthorheiten selbst. Der Erzbischof von Canterbury entwirft dort gleich zu Anfang ein großartiges Bild von dem umfassenden Wissen und der hohen Geistesbildung des neuen Fürsten, der plötzlich wie ein neuer Mensch dasteht und den Tausch wahr gemacht hat, den er sich vorgenommen hatte. Alle Gebiete des Staatslebens beherrscht der junge König und nach allen Richtungen steht ihm ein reiches und tiefes positives Wissen zu Gebote. Wie erklärt sich das? Der Erzbischof nennt's ein „Wunder",

Da doch sein Hang nach eitlem Wandel war,
Sein Umgang ungelehrt und roh und seicht,
Die Stunden hingebracht in Saus und Braus,
Und man nie Studium an ihm bemerkt,
Auch kein Zurückziehn, keine Sonderung
Vom Lärm des Marktes und vom Volksgewühl.

Aber wie löst der Dichter nun dies „Wunder"? Läßt er es als Wunder bestehen? Mitnichten, er kommt zu dem Resultat, der Prinz habe die „sinnende Betrachtung nur versteckt unter dem

*) Im Original:

Unless this general evil they maintain:
All men are bad and in their badness reign.

In der drittletzten Zeile steht im Text ausdrücklich: by their rank thoughts cet.

Schleier eines zügellosen Lebens"; „ohne Zweifel" — läßt er den Bischof von Ely sagen —

> Wuchs sie wie Sommergras bei Nacht am schnellsten,
> Das ungesehn doch kräft'gen Wachsthum hat.

Und diese Erklärung bestätigt dann der Erzbischof; „denn", sagt er,

> Wunder gibt's nicht mehr,
> Deshalb muß man die Mittel eingestehn,
> Wie was zu Stande kommt.

Das muß man auch bei Shakspeare. Die Zeiten sind vorüber, wo man den großen Dichter als einen Ignoranten und halben Wilden betrachtete und genug gethan zu haben glaubte, wenn man ihn ein Naturgenie nannte. Heut' zu Tage ist man zu der Einsicht gelangt, daß er auch die ganze Geistesbildung seiner Zeit in sich aufgenommen hatte und daß er nicht bloß durch seine Erkenntniß der letzten Dinge, sondern auch durch den Umfang seiner Kenntnisse in den verschiednen Fächern des menschlichen Wissens fast alle seine Zeitgenossen überragte. Es ist der Mühe werth, sich einmal lebhaft zu vergegenwärtigen, wie hoch er auch nach dieser Seite hin steht. Wie heilig er zunächst die Wissenschaft selbst gehalten und welchen Werth für die Menschheit er ihr beigelegt hat, dafür zeugt schon eines seiner frühesten Werke, das sicher noch vor Vollendung seines 28. Jahres geschrieben worden ist, der zweite Theil Heinrich's VI. Er will hier die Gefahren anschaulich machen, die für die Menschheit aus der Emancipation des großen Haufens erwachsen; das ganze Bild des wilden Wüthens Jack Cade's und seiner Genossen ist in diesem Sinn entworfen und es ist in der That ein schauerliches Bild; kaum ein Lichtpunkt tritt heraus, aber der düsterste Zug in dem Gemälde ist die Niedermetzelung Lord Say's, in der er symbolisch das Schicksal darstellt, das der Gesittung und Bildung der Menschheit drohe, wenn je die rohe Masse zur Herrschaft kommen sollte. Er führt Lord Say als einen Mann ein, der erkannt hat,

es sei Unwissenheit
Der Fluch von Gott und Wissenschaft der Fittig,
Womit wir zu dem Himmel uns aufschwingen.

Er läßt ihn nach dieser Einsicht handeln und zu einem der größten Wohlthäter seines Volkes werden. Er macht ihn zum Begründer der ersten lateinischen Schulen im Lande, er erlaubt sich sogar, ihm die Einführung der Buchdruckerkunst und die Erbauung der ersten Papiermühle zuzuschreiben, kurz, er stellt ihn gleichsam hin als den praeceptor Britanniae, als den Melanchthon Englands, und jeder neue Zug, den er ihm beilegt, soll dazu dienen, seinen Anspruch auf dankbare Verehrung nur um so eindringlicher zu machen. Und diesen Mann läßt Cade tödten, eben weil er für die Wissenschaft so viel gethan hat, und das ganze Volk jubelt ihm zu! In der That, hier sieht man einmal deutlich, wo die Quelle der allem Volksregiment feindlichen Gesinnung liegt, die man Shakspeare so oft vorgeworfen hat. Sie lag eben in dem hohen Werthe, den er auf Bildung und Gesittung legte, und niemals vielleicht hat die Sorge um ihre Gefährdung einen glühenderen und düstreren Ausdruck gefunden als in diesem Bilde, das ihm die Rohheit seiner Zeit wohl nahe genug legte. Neben diesem Zeugniß seiner Verehrung für die Wissenschaft, das aus so früher Zeit stammt, steht ein andres nicht minder warmes aus einem seiner letzten Werke, Heinrich VIII. Hier ist der Mann, an dessen Namen es geknüpft ist, der allverhaßte Cardinal Wolsey, der nach Shakspeare's Darstellung Anlaß genug geboten hatte zu dem Haß, der ihn verfolgte. Aber er selbst läßt ihn nicht fallen, er will auch ihn hochgehalten wissen als den Gründer der beiden Universitäten Ipswich und Oxford, und selbst die von ihm so schwer gekränkte Katharina hat nicht den Muth, diesen Anspruch ihres Feindes auf die Dankbarkeit der Menschen zu bestreiten.

Nun aber seine eigne Geistesbildung und der Umfang seines Wissens. Er ist zuerst ein tiefer Kenner der Natur in ihrem ganzen Umfang; er besitzt ferner eine Kenntniß des Rechts und der Rechtsformen seines Landes, die so detaillirt ist, daß man, wie

schon erwähnt, den Schluß gezogen hat, er müsse sich dieselbe in seiner Jugend auf dem in England herkömmlichen Wege als Lehrling eines Advocaten angeeignet haben; er hat ein förmliches Studium gemacht aus dem zu einem durchgebildeten wissenschaftlichen System erhobnen Aberglauben seiner Zeit, über dem er zugleich in einer Freiheit steht wie wenige seiner Zeitgenossen; seine Kenntniß des Griechischen und Lateinischen mag immerhin unbedeutend gewesen sein, aber einmal darf man nicht vergessen, daß Ben Jonson, der dieses Urtheil fällt, ein wirklicher Gelehrter war, und dann hat Gervinus schon darauf hingewiesen, daß auch Goethe und Schiller ihren Homer in der Uebersetzung lasen. Neben dem Griechischen und Lateinischen aber kannte Shakspeare das Französische, Italienische und Spanische. Er beherrscht ferner, was hier besonders wichtig ist, die wissenschaftliche Sprache seiner Zeit und besitzt die ausgebreitetste Lectüre, so namentlich auch in den geschichtlichen und philosophischen Werken der Zeit.

Hier hat man nun freilich früher geglaubt, ihn wegen der vielen groben Anachronismen und sonstigen geschichtlichen oder geographischen Verstöße, die sich in seinen Werken finden, wie einen Schulknaben meistern zu dürfen, aber heut' zu Tage wagt sich auch hier das Kritteln kaum noch offen hervor; man hat einsehn gelernt, daß diese einzelnen Verstöße wenigstens in der großen Masse der Fälle nicht seiner Unwissenheit zur Last fallen, sondern in seinem Kunstprinzip begründet sind und mit dem großen Streben seines Dramas zusammenhängen: der dargestellten Handlung, auch wenn sie den entlegensten Zeiten oder Völkern angehört, den Charakter der vollsten Gegenwart zu geben. Wer möchte es in der That heute noch auf die Unwissenheit des Dichters schieben, wenn er das Athen des Theseus zu einem christlich-katholischen Staate macht, in dem das Institut der Klöster in voller Geltung steht, oder wenn er Cassius im Julius Cäsar nach der Sündfluth als seiner Aera rechnen oder den König Johann die Stadt Angers mit Kanonen beschießen läßt? Und wenn er im Wintermärchen Böhmen in directen Schiffsverkehr mit Sicilien setzt, so mochte man das früher immerhin auf Rech-

nung seines vor der Zeit unterbrochnen Schulcursus setzen: heute aber lehrt uns der erste Athemzug in dieser wunderreichen Welt des Wintermärchens, daß wir uns wenigstens in allem Aeußeren wirklich in einer märchenhaften Welt befinden, die sich an die Bedingungen des Raumes und der Zeit nicht bindet, und daneben vergegenwärtigen wir uns sein Publicum, dem der Schiffsverkehr der naheliegendste und ein seine Phantasie sogleich lebhaft anregender war. Dieses ganz in der Wirklichkeit und in der ereignißreichen Gegenwart lebende, von keinem gelehrten Ballast beschwerte, dagegen aber von der frischesten und hingebendsten Schaulust erfüllte Londoner Publicum ist es überhaupt, für das Shakspeare seine Dramen dichtet, dem er sie wenigstens in jeder äußeren Beziehung anzupassen streben mußte, und damit war er dann von selbst über jede bloß gelehrte Rücksicht hinausgehoben, ja er mußte sogar den ihm vorliegenden Stoff in seine eigne Gegenwart hereinziehen, wenn er verständlich werden und sein Publicum ergreifen wollte. Man darf auch, um ihm gerecht zu werden, nicht vergessen, daß er so wenig wie irgend einer seiner Zeitgenossen mit dem Maßstab unsrer, gerade in dieser Beziehung so weit vorgeschrittnen Zeit gemessen werden darf. Die Mittel, sich Kenntnisse zu erwerben, waren im höchsten Grade beschränkt, es war noch nicht lange her, seit überhaupt das wissenschaftliche Interesse erwacht war, und wenn man auch eben jetzt eifrig strebte, eine einheimische nationale Literatur zu schaffen, so waren doch die wissenschaftlichen Hülfsmittel noch immer schwer zu erlangen und manche Kenntniß, die sich das Schulkind jetzt spielend aneignet, war damals nur dem Fachgelehrten zugänglich.

Aber zugegeben auch, daß dieser oder jener gerade dem gewöhnlichen Leser in die Augen springende Verstoß Shakspeare persönlich zur Last zu legen ist: wie nichtig müssen doch diese Lücken in seiner Gelehrsamkeit erscheinen gegenüber seinem sonstigen reichen Wissen und vor Allem gegenüber seiner Erkenntniß der letzten Dinge und der Gesetze, die das Leben tragen! Hier braucht man nur an das Goethe'sche Wort zu erinnern, das noch kein Zweifler anzutasten gewagt hat: „Shakspeare gesellt sich zum Weltgeist,

er durchdringt die Welt wie dieser, Beiden ist Nichts verborgen"; und kurz vorher: „Wir erfahren die Wahrheit des Lebens und wissen nicht wie." Diese tiefe Erkenntniß aber — soll man sie etwa nicht mit in Rechnung bringen, wo von Shakspeare's Geistesbildung die Rede ist? Steht sie etwa gesondert da in seinem Geiste als ein ihm mit seinem Genius von selber zugefallenes Geschenk des Himmels, das eben deshalb keinen Rückschluß gestattet auf seine sonstige Geistesbildung? Die Behauptung wäre so sinnlos, daß sie sich selbst aufhöbe, und nun denke man noch, um seinem eigensten Gebiete näher zu treten, an sein tiefes Verständniß der Kunst, auch der ihm ferner liegenden Gattungen derselben, vor Allem der Musik und Malerei, und an die große That seines Lebens, die Neuschöpfung des Dramas, die auch nicht das Werk einer bloßen Inspiration seines Genius gewesen ist, sondern die das wirkliche Begreifen seiner Aufgabe voraussetzt und, wie schon jene Stelle im Hamlet zeigt, von ihm mit vollem künstlerischen Bewußtsein vollbracht worden ist.

In der That also: die Worte, die Shakspeare auf seinen Prinzen Heinrich anwendet: „er habe die sinnende Betrachtung nur versteckt unter dem Schleier eines zügellosen Lebens" — sie müssen auch auf ihn selber Anwendung finden, auch ihn begleitete der Ernst, die sinnende Betrachtung, durch alle seine Thorheiten hindurch und das einsame, stille Studium fehlte nicht, die Nacht ergänzte und vertiefte, was der Tag aus dem Leben mit den Menschen an Anschauungen und Erfahrungen ihm in die Seele gelegt hatte. Bedenkt man, daß er, wie oben erwähnt ist, nicht einmal die Schule seiner Vaterstadt ganz durchgemacht hat und daß er dann ununterbrochen für seine Existenz zu kämpfen hatte: so bekommt man eine Vorstellung einerseits zwar von der Größe seines Genius und der Intensität des Interesses, das in diesem Menschen wohnte, andrerseits aber auch von der Kraft, mit der er der Ungunst der Verhältnisse zum Trotz sich auf die Höhe auch der wissenschaftlichen Erkenntniß seiner Zeit emporschwang, und von der energischen Sammlung des Geistes, mit der er sich seinem Streben hingab und seinem Wissensdrang Genüge schaffte.

Und diese sittliche Kraft hat er bewährt mitten im Strudel des Lebens, der ihn tiefer als irgend einen Dichter in sich hineingerissen zu haben scheint.

> Es bildet ein Talent sich in der Stille,
> Sich ein Charakter in dem Strom der Welt.

Der wahre Dichter ist nothwendig stets Beides und so hat auch Shakspeare sich ebenso in der Stille wie im Strom der Welt gebildet. Nur das todte Bücherwissen hat er gehaßt; die „beständigen Grübler", die immer über Büchern brüten, das volle Leben dran geben und doch Nichts finden als „niedrige Autorität" — sie hat er schon in einem seiner frühsten Lustspiele, „Verlorne Liebesmüh", an den Pranger gestellt; sein königlicher Grübler von Navarra sammt der ganzen edlen Grüblerzunft, die ihn umgibt, und in noch höherem Grade die Ausgeburt eines Schulmeisters und Philologen, sein genialer Holofernes, sind die würdigen Vorläufer und Geistesverwandten des Goethe'schen Wagner und haben für Shakspeare's eigne Auffassung der Wissenschaft eine ganz ähnliche Bedeutung wie dieser für die Goethe's.

Ziehen wir das Resultat: Die Irrungen Shakspeare's, wie sie einerseits die Schule gewesen sind, aus der er als ein neuer, seiner selbst bewußter Mensch hervorging, so beweisen sie andrerseits Nichts gegen die Kraft, mit der der Geistesdrang in ihm in den Tiefen seines Wesens fortlebte und fortwirkte auch in den Stürmen der Leidenschaft, die nur zeitweise mehr als die Oberfläche seines Seelenlebens trübten. Ja, es wird sogar noch deutlich werden, daß sie ihren eigentlichen Ursprung genau in derselben Grundmacht seines Wesens haben, die ihn zum Genius macht. Die Leidenschaft, die starke sinnliche Erregbarkeit, die in diesem ersten Stadium seiner Entwicklung an ihm zu Tage tritt, ist weder die einzige noch auch selbst die wesentliche Gestalt, die sein Geist hier annimmt, sie ist nur eine seiner Aeußerungsweisen und nur die Gluth, mit der sie auftritt, die ebenso reiche wie mächtige Empfindung hat sie mit dem ruhigen Zustand seines Innern gemein. Die letzte Quelle seines ganzen geistigen Seins in dieser Periode ist ein bis in's Unendliche gesteigertes und unendlich reiches Le-

bensgefühl, das ihn über alle Schranken und Mängel des menschlichen Daseins hinaushob und ihm — man möchte sagen — eine Art Götterbewußtsein gab, ein Bewußtsein, das ihn dann einerseits zwar leicht über die Grenzen seiner Freiheit hinausschreiten ließ, in dem sich aber andrerseits auch schon jener Genius ankündigt, der in der That über die gewöhnlichen Schranken des Menschen hinaus ist und dessen Werke auf ewig wie directe Offenbarungen des Geistes dastehn.

Charakter der Dichtung Shakspeare's.

Ihre Beziehung zu ihm selber: sie ist Nichts als die Darstellung seines eignen innern Lebens. — Methode seines künstlerischen Schaffens.

Seltsam, von welchen Ungereimtheiten und Ungeheuerlichkeiten in der Auffassung und Behandlung seines Helden der Biograph Shakspeare's zu berichten hat! Wir haben oben der verschiednen Mythen Erwähnung gethan, die sich an seinen Namen knüpfen, und sie schon waren abenteuerlich genug, das Aergste ist aber noch zurück: Shakspeare hat überhaupt nicht existirt, er ist wie Homer ein bloßer Name! Schon Lord Byron, dessen Genius der Strenge des Shakspeare'schen, die der Subjectivität sehr enge Grenzen zieht, innerlich widerstrebte, soll Moore einmal gefragt haben, ob nicht der ganze Shakspeare ein einziger großer Humbug, ein colossaler Puff sei. Das hat denn in unsern Tagen — wenn wir nicht irren — ein Amerikaner wieder aufgenommen und die Behauptung aufgestellt, der Name Shakspeare sei Nichts als ein Pseudonym für Baco und dieser sei der eigentliche Schöpfer der Werke, die unter Jenes Namen gehen, er habe den armen Schauspieler veranlaßt, sich als Verfasser zu nennen, um so seinerseits der Schmach zu entgehen, die er in seiner hohen Stellung durch ein derartiges niedriges Scribenthum auf sich geladen haben würde. Und damit noch nicht genug, hat man neuerlich sogar eine Dame auf dem Dichterthron inauguriren wollen, den Shakspeare bis dahin anmaßenderweise eingenommen hatte!

Abenteuerlichkeiten dieser Art, so außerordentlich sie sind, erklären sich aus dem eigenthümlichen Charakter des Shakspeare'schen Genius, der, wenn überhaupt, jedenfalls nur schwer zu fassen und zu fixiren ist und proteusartig ebensowohl unter den Händen zerfließt, wie immer neue Gestalten annimmt. Und die Forschung hat bis jetzt noch wenig gethan, das Bild des Dichters in festen Umrissen und in voller Eigenthümlichkeit hinzustellen. Unsere Aufgabe liegt eben in dieser Richtung und sie führt uns noch auf einen Augenblick zu den Sonetten zurück, die hier von besonderer Wichtigkeit sind. — Es ist sicher keine gleichgültige Thatsache, daß Shakspeare, wie eben die Sonette zeigen, zu Anfang seiner Laufbahn sich sogar mit einer gewissen Vorliebe in lyrischen Formen bewegt und lyrischen Stimmungen Ausdruck gibt, wenn er dichtet. Die Lyrik ist bekanntlich innerhalb der Poesie, was die Musik in der Kunst überhaupt, das unmittelbare Ausströmen des innersten Empfindens der Menschenbrust, die im Dichter dazu gelangt, sich auszusprechen; sie ist die Sprache des in seine eigne innere Unendlichkeit vertieften, Welt und Schicksal allein an ihrem Maßstab messenden Menschen, der sich die schwer drückende Last seiner überwältigenden Gefühle, auch der Freude, vom Herzen singen will*), und von dem lyrischen Dichter vorzugsweise gilt das Wort Goethe's im Tasso:

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide.

Wenn uns also Shakspeare als Lyriker entgegentritt, so ist das an und für sich schon ein Zeugniß für seine tief erregbare subjective Natur; auch er hat wenigstens Momente gehabt, in denen er ganz in der Gewalt seines Innern war und in denen dieses ihm die Lippen öffnete zum Dichten. — Es ist nun allerdings wahr, das volle Wesen der Lyrik kommt bei Shakspeare

---

*) Vgl.: „Albert Grün, A-B-C der Aesthetik", S. 135, ein vortreffliches kleines Buch, das wir uns nicht enthalten können, bei dieser Gelegenheit namentlich den Frauen und den jungen Leuten beiderlei Geschlechts auf's Wärmste zu empfehlen. Es ist erschienen: Straßburg, Treuttel und Würtz, 1856.

nicht zum Ausdruck, seine Lyrik beschränkt sich fast ausschließlich auf das Sonett, und das Sonett mit seinen kunstvollen Reimverschlingungen und scharf zugespitzten Gegensätzen deutet schon an und für sich auf ein Heraustreten des Dichters aus der Sphäre der unmittelbaren Empfindung; der Dichter tönt in ihm nicht mehr in voller Versenktheit in sich selber nur sein eignes Inneres aus, er beginnt schon den Bewegungen desselben zuzusehen und frei über seiner Empfindung zu schweben — oder, um Vischer's*) schöne Worte zu gebrauchen, „er schaukelt sich wie ein geschickter Ruderer mit kunstfertigen Wendungen auf ihren Wellen und sieht mit reiner Betrachtung ihrem plätschernden Wellenspiele zu". Ja, bei Shakspeare, haben wir gesehen, klärt sich die Empfindung schon zu Gedanken ab und sucht Beruhigung in allgemeinen Wahrheiten oder sittlichen Entschlüssen, zu denen er sich mitten in seinen Seelenkämpfen erhebt; so in jenem großartigen 129. Sonett, wo er sich zur Klarheit über die Sinnlichkeit und ihre Macht emporarbeitet, und so noch vielfach, namentlich auch im 146. Sonett, auf das wir wohl noch zurückkommen werden. — Aber wenn denn auch hier das den zukünftigen Dramatiker ankündigende Moment des geistigen Ringens sich mit einmischt, wie tief innerlich und vor Allem wie durch und durch persönlich ist dennoch seine Lyrik! In wie ergreifend innigen Tönen haben wir ihn nicht die tiefsten Seelenkämpfe aussprechen hören, die Freundschaft und Liebe ihm bereiteten, und ebenso das höchste Glück der ersteren! Auch daß das geistige Ringen mit übergeht in seine Lyrik, zeugt nur auf's Neue für die innige Beziehung, in der sein Dichten zu dem Leben seines Innern steht, es prägt in der That, so wie es ist, nicht nur sein Empfinden, sondern auch sein Denken und Streben aus und wird zum Spiegelbilde seines gesammten innern Lebens.

Ist dem aber so, so wird man auch von seinen größeren Dichtungen, zumal den seinen Genius erst voll ausprägenden Dramen, anzunehmen berechtigt sein, daß sie mitnichten ohne jede persön-

*) Aesthetik, Band III, S. 1373.

liche Betheiligung seinerseits geschaffen sind, man wird im Gegentheil mit einiger Zuversicht davon ausgehen dürfen, daß auch ihnen selbsterlebte tiefpersönliche Motive zu Grunde liegen, und der Versuch, diese Motive seiner Dichtungen zu fixiren und von ihnen aus zu ihm selber, zu seinem Geistesleben und seiner Weltanschauung, vorzudringen, kann schon von hier aus nicht mehr als hoffnungslos erscheinen. Es ist dies ohnehin eine Aufgabe, die sich dem Biographen Shakspeare's von selber aufdrängt, und ihre Lösung kann auch erst das letzte Verständniß seiner Werke erschließen. Sie muß, wenn sie erreicht wird, Licht verbreiten über den Ursprung dieser Werke aus der Brust des Dichters und dadurch wird sie dann dieselben in ihrem innern organischen Zusammenhang und ihrer letzten weltgeschichtlichen Bedeutung leichter überblicken lassen. So ist diese Aufgabe eine doppelt lohnende: sie fordert die völlige Versenkung in die Schöpfungen des Dichters und sichert dadurch den Genuß derselben, und sie verheißt Einblicke in das Innere eines Menschen, den wir uns nach seinen Werken nur als einen der größten und edelsten, die je gelebt, vorstellen können.

Es ist aber nicht leicht, von seinen Werken aus zu Shakspeare selbst vorzudringen. Es ist schon nicht leicht wegen des fast grenzenlosen Umfangs seines Geistes, der alle Formen des Menschlichen in sich zu schließen scheint und mit dessen materiellem Reichthum eine nicht weniger universelle Anschauungsweise Hand in Hand geht: wo soll man diesen Menschen fassen, der dem Anschein nach ganz aufhört, ein Individuum zu sein, und kaum irgendwo eine Einseitigkeit oder Schranke blicken läßt? Und hiezu kommt nun die vollendete künstlerische Geschlossenheit seiner Werke, die fast absolute Objectivität, in der sie vor uns treten. Stehen sie doch wirklich da wie selbstständige Welten, die ihren Schwerpunkt in sich selber tragen und die wohl im Allgemeinen den Stempel seines Geistes zeigen, in denen aber seine Person, ähnlich wie die Homer's in den seinigen, völlig verschwindet. Man vergleiche einmal Schiller's und selbst Goethe's Dichtung mit der Shakspeare's. Schiller sehen wir fast durchweg Charaktere aufstellen, durch die er seine Ideale oder das, woran er das Glück

der Welt geknüpft glaubt, ausspricht, und selbst wo er das Böse verkörpert einführt, prägt er ihm von vornherein den Stempel seines Hasses gegen dasselbe auf die Stirn; zu einer, von ihm abgelösten, selbstständigen Existenz bringen es seine Charaktere und bringt es das von ihm aufgestellte dramatische Lebensbild nur ausnahmsweise und vielleicht niemals ganz. Und auch Goethe, der Shakspeare in der Geschlossenheit der künstlerischen Darstellung am nächsten steht, dessen Werke auch die vollste Objectivität erreichen, ist doch von ihnen aus verhältnißmäßig leicht zu fixiren und entzieht sich nicht so ganz den Blicken des Betrachters, wie es Shakspeare thut. Wir müssen hier noch einen Zug seiner Poesie hervorheben, der wieder das Vordringen zu ihm erschwert. Er geht nicht, wie Goethe, oder er geht doch nur in ganz vereinzelten Fällen von Seelenkämpfen aus, die sein eignes persönliches Schicksal, sein unmittelbares Erleben ihm bereitet hat; seine persönlichen Erlebnisse, seine Seelenleiden und Kämpfe sind, wenn man die Sonette ausnimmt, seiner Dichtung fast völlig fremd geblieben und überhaupt scheint kaum ein Zusammenhang zu existiren zwischen seinem persönlichen Sein und seinem dichterischen Schaffen, er versenkt sich in die Welt der Wirklichkeit und statt seiner Persönlichkeit tritt uns aus seiner Dichtung das Wirken der objectiven Lebensmächte entgegen in einem Kreis von Menschen, die so mannigfaltig und unter sich so verschieden, vor Allem aber so durchaus realistisch und so verwebt sind mit der Handlung, daß Keiner von ihnen das Recht in Anspruch nehmen kann, für sich allein als der Vertreter der eigenthümlichen Geistesart oder der Anschauungsweise des Dichters zu gelten. Und dazu kommt noch ein Andres: diese Menschen gehören alle dem thätigen, bewegten Leben an, ihre Stellung in der Welt hat mit seiner eignen nicht das Mindeste gemein; Dichter oder Künstler zu Helden seiner Stücke zu erheben, ist ihm immer fern geblieben, und so entschieden ist seine Richtung auf die äußre Welt, daß er in jedem seiner Dramen das ganze Leben zu umspannen strebt und daß ihm auch der unbedeutendste und nichtigste Mensch noch wichtig genug ist, um ihn in den Kreis seiner Dichtung hineinzuziehen. So scheint

er, von sich selbst völlig frei, nur bestrebt, die Eindrücke, die ihm Leben und Geschichte geben, dichterisch zu gestalten. Die Frage drängt sich auf, ob es denn überhaupt möglich ist, von seinen Werken aus zu ihm selbst vorzudringen und sein Geistesleben zu verfolgen.

Man hat diese Frage schon häufig aufgeworfen und sie bis jetzt im Wesentlichen stets verneint; ja Männer wie Lewes, der vielgelesene sinnige Biograph Goethe's, erklären es geradezu für unmöglich, auch nur die Ansichten Shakspeare's aus seinen Werken zu erkennen; sein Geistesleben wäre also hiernach völlig unergründlich und von einem Versuche, die Entwicklungsstufen zu bestimmen, durch die er hindurchgegangen ist, dürfte nicht entfernt die Rede sein. Und doch ist es ein gar nicht zu bestreitender Satz, daß es keine Poesie gibt ohne den lebendigen Hintergrund der bestimmt ausgeprägten sittlichen Persönlichkeit, und doch hat es Goethe klar genug am Ende seines Lebens ausgesprochen, daß der Künstler, „er geberde sich, wie er wolle, immer nur sein eignes Individuum zu Tage fördern kann“, wie denn auch wieder Goethe schon den Beginn seines dichterischen Schaffens mit dem schönen Ausruf eröffnet: „So fühl' ich denn in diesem Augenblick, was den Dichter macht, ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz!“ Das muß auch für Shakspeare gelten, so fast mehr als menschlich groß er dasteht, ja gerade, daß er zu verschwinden scheint in seinen Werken, ist für den tiefer Blickenden von Anfang an ein Zeugniß nicht des Zurücktretens des persönlichen Moments in ihm, sondern im Gegentheil der Größe und Hoheit seiner Persönlichkeit, es deutet auf die sittliche Kraft, mit der er sich hingab an sein Schaffen, auf die Intensität der einen Empfindung, von der sein Herz „voll, ganz voll“ war. Und in der That ist er so weit davon entfernt, seine persönlichen Ueberzeugungen zurückzuhalten oder überhaupt auf seine Person zu verzichten, wenn er dichtet, daß im Gegentheil seine Poesie einzig und allein auf der Energie und Wahrheit seines persönlichen Lebens beruht und jedes seiner Werke als eine förmliche Proclamation einer persönlichen Ueberzeugung, einer neu entdeckten Wahrheit zu betrachten ist, zu

der er sich durch Kampf und Zweifel emporgerungen und an der seine dichterische Begeisterung sich erst entzündet hat. Das ist eben das erhebende Resultat jedes tieferen Eindringens in Shakspeare, daß seine Größe, wie die aller außerordentlichen Menschen, wenn auch allerdings zuerst begründet durch eine fast verschwenderische Naturbegabung, in letzter Instanz doch sein eignes Werk gewesen ist, das Werk seines tiefpersönlichen Ringens und seines unerschütterlichen Glaubens an die Wahrheit unsrer Ideale. Daß dem wirklich so ist, wird im Verlauf unsrer Darstellung jedem Unbefangnen überzeugend entgegentreten; hier mag nur noch darauf hingewiesen werden, wie es einmal überhaupt keine andre Quelle der Begeisterung gibt, als die in dem tiefgefühlten Bedürfniß des Idealen liegt, und wie insbesondere Shakspeare's Poesie in sich zusammenfallen müßte, wenn man ihr den persönlichen Charakter rauben wollte. Man hat seine Dichtung wohl als Ganzes ein Weltgericht genannt und gewiß ist, daß man mit dieser Bezeichnung wenigstens eine Seite derselben treffend charakterisirt hat — wer aber vollzieht das Gericht in seiner Dichtung? oder vielmehr, was gibt demselben diese überwältigende Macht über die Gemüther, wenn nicht eben die persönliche Betheiligung des Dichters, sein Haß gegen das Böse, seine Begeisterung für das Gute, sein persönlicher Glaube an eine sittliche Weltordnung? Und ist es nicht diese selbe persönliche Erregbarkeit, die ihn, der als Dichter Keinen über sich hat, zugleich neben die ersten Redner aller Zeiten stellt? Oder wo gäbe es eine höhere Beredtsamkeit als die des Herzens, durch die sein Hamlet, sein Lear u. s. w. zu uns sprechen?

Es ist überhaupt ein Wahn, von der Objectivität eines Dichters zu reden, wenigstens sobald man diese als absolute Partheilosigkeit und Freiheit von sich selbst auffaßt. Der Dichter, zumal der dramatische, ist in einem Sinne immer Parthei, d. h. er kämpft für das Unendliche im Menschen, für unsre ewigen idealen Interessen, und es gehört zu seinem Wesen, daß diese Interessen zu Lebensfragen für ihn werden, an die seine Freude und sein Glück geknüpft sind. Wie sollte er also hier frei von sich selbst

oder partheilos sein? Und ebenso wenig ist er frei in Bezug auf sein Schaffen selbst; er schafft nicht willkürlich aus der Phantasie heraus, sondern er gestaltet nur sein Inneres, er kann nur Worte geben dem, was in ihm lebt, und das sind eben jene allgemeinen Interessen, deren Realität und siegreiche Macht in Gegensatz zu allem Endlichen und Schlechten es ihn darzustellen und sich selber wie seinen Mitmenschen anschaulich zu machen drängt. So haben Schiller und Goethe geschaffen und so auch Shakspeare, ja gerade Shakspeare, dieser sogenannte objective Dichter, ist derjenige unter den dreien, bei dem dies Gemüthsinteresse am durchgreifendsten zur Herrschaft gekommen ist und den ausgeprägtesten Charakter trägt. Kein einziges seiner Werke ist aus einem bloß künstlerischen Interesse entstanden, das bei Goethe so oft in den Vordergrund tritt und bei Schiller ein seiner persönlichen Anschauung so widersprechendes Werk wie die Braut von Messina möglich gemacht hat, und ebenso wenig zeigen seine geschichtlichen Dramen, so groß er gerade durch seine historische Auffassung dasteht, auch nur eine Spur, daß das Geschichtliche als solches seinen Forschergeist hätte absorbiren können. Was ihn dagegen in den letzten Tiefen ergreift und seine dichterische Kraft unmittelbar in Thätigkeit setzt, das sind einmal die Interessen des *innern* Menschen, seine sittliche Würde, die Möglichkeit einer Beherrschung des Schicksals und einer wirklichen Versöhnung mit dem Leben, und dann die Interessen des mit dem Leben seines Volkes und dem Wohl und Wehe der Menschheit überhaupt eng verwachsenen, der *Welt* zugekehrten Menschen, die Heiligkeit des Staates, die Selbstständigkeit und Größe des eignen Vaterlandes, die Forderung eines auf wahrhaft sittlicher Grundlage beruhenden Gemeinwesens — kurz, alle die großen sittlichen Interessen des Einzelnen wie der Menschheit, sie sind es, die Shakspeare den Drang zum Dichten in die Seele legen, und seine Poesie ist nichts Andres als die Darstellung der ihm in Kampf und Zweifel aufgegangnen *Lösung der höchsten Lebensfragen*, die sich an diese Interessen knüpfen. Und wie er nun seine Lösung dieser Fragen einerseits darstellt auf der Grundlage des allumfassenden Gemüths, des Menschen,

der die ganze Welt im Busen trägt und für die Interessen Aller kämpft: so begleitet er sie andrerseits mit einer solchen Wärme und Partheinahme für das, was ihm als höchstes Ziel des Menschen gilt, daß man leicht durchfühlt, wie es seine eigne Sache ist, für die er ficht, sein eigentliches und letztes Lebensinteresse, das mit ihm wächst und sich entfaltet und mehr und mehr alle besten Stoffe seines Wesens in sich umsetzt. Kurz, seine Dichtung ist gleichsam sein geistiger Leib, seine wirkliche, organisch erwachsene und organisch fortschreitende Lebensgeschichte, und das schöne Wort, das Horaz in den Sermonen seinem Freunde Lucilius gewidmet hat, läßt sich in vollstem Sinne auch auf ihn anwenden:

> Gleich als treuen Genossen vertraut' einst dieser den Schriften
> Herzensgeheimnisse an. Niemals, ob ihm Schlimmes begegnet,
> Wandt' er sich anderswohin, ob Erfreuliches, also daß hierin
> Völlig das Leben des Greises enthüllt wie ein Weihegemälde
> Vor uns liegt.

Die „Herzensgeheimnisse" Shakspeare's freilich liegen, entsprechend seiner Größe, einzig und allein in den Erlebnissen, die ihm seine Hingebung an sein Ideal bereitete, sein persönlicher Glaube an die alleinige Macht des Göttlichen im Leben, an den so Glück wie Schmerz für ihn geknüpft war. Seine äußern Schicksale und selbst seine bloß persönlichen Seelenleiden hat er, wie schon bemerkt, nicht oder doch nur ausnahmsweise und in Nebenzügen „den Schriften anvertraut".

Diese Shakspeare'sche Dichtung nun mit ihrem tiefpersönlichen Charakter und dem ihr zu Grunde liegenden gewaltigen Geistesringen weist durch sich selbst schon auf den oben geschilderten *protestantischen* Geist der Epoche als auf die Quelle zurück, aus der sie wie alles Große der Zeit Elisabeth's entsprungen ist. Und in der That ist Shakspeare der vollendete Ausdruck dieses Geistes auf dem rein menschlichen Gebiete und keine Dialektik der katholischen Partheiführer oder protestantischen Romantiker wird ihn jemals zu einem Vertreter der katholischen Weltanschauung machen. Aber ebenso wenig hat er irgend Etwas gemein mit der

dogmatischen Fixirung des protestantischen Geistes in dieser oder jener einzelnen Confession, und überhaupt muß man sich hüten, einen welthistorischen Menschen wie Shakspeare in Abhängigkeit zu bringen von irgend einem positiven Glaubensbekenntniß. Als Ganzes betrachtet, wird sich seine Poesie nach dem in ihr wirkenden Lebensprinzip am treffendsten bezeichnen lassen als eine Reproduction der protestantischen Auffassung des Christenthums aus dem Wesen des Menschen heraus, und kaum wird man eine Consequenz dieser Auffassung desselben, soweit dieselbe namentlich dem englischen Charakter naheliegt, aufweisen können, die er nicht gezogen hätte. Aber trotz dieses letzten Resultats seiner Dichtung hat er doch mit dem dogmatischen Protestantismus auch seines eignen Volks nur den allgemeinen Ausgangspunkt gemein: das neue, mit dem 16. Jahrhundert durchbrechende Bewußtsein des Menschen von sich selber, kraft dessen dieser sich zum ersten Mal in der Geschichte als ein geistiges Wesen erfaßt und nun die Forderung an sich stellt, dem Geiste Alles zu unterwerfen, das eigne Sein und Leben wie die Zwecke des Staats und dessen zunächst rein natürliche Grundlagen. Seine weitere Entwicklung von diesem Ausgangspunkte aus ist eine völlig freie, es ist die Entwicklung eines Menschen, der keine Wahrheit anerkennt, die er nicht aus seiner eignen Brust geschöpft, nicht an sich selbst erlebt hat, für den überdies der Gegensatz zwischen Heiligem und Profanem, zwischen Himmel und Erde zunächst nicht existirt, sondern der das Leben muthig beim Worte nimmt und den Himmel schon auf Erden finden will, der aber mit dem Selbstbewußtsein und dem unendlichen Reichthum des Genius zugleich die diesem nie fehlende Demuth und das Bedürfniß der Schranke in sich trägt und der vor Allem der Wahrheit gegenüber kein Ich hat, sondern sich ihr willig unterwirft, in welcher Gestalt sie sich ihm auch offenbaren möge. Es ist mit einem Worte der Entwicklungsgang eines ächten ursprünglichen Menschen, der aus sich heraus die Wahrheit findet und der, wenn er den letzten Inhalt unsrer Ueberzeugung nicht mehr ausspricht, es nur deshalb nicht thut, weil die Menschheit

fortgeschritten ist, seitdem er lebte, und weil auch er, so groß er war, zwar nicht an sein Jahrhundert, aber doch an seine Weltepoche gebunden blieb.

Wir haben im Obigen den Standpunkt dargelegt, von dem aus wir Shakspeare's dichterisches Schaffen auffassen, aber wir müssen denselben, ehe wir weiter gehen, noch etwas fester stützen. Wir betreten damit einen, auch für unsre Leser etwas dornigen Boden, aber die Sache, um die es sich handelt, ist voll Reiz und steht in innigster Beziehung zu dem Geistesleben des Dichters, dessen heiligsten Momenten und reinstem Streben wir hier nahe treten werden. Es fragt sich, ob dem Dichter Bewußtsein zugeschrieben werden darf über die großen Ideen, die Offenbarungen des Geistes, die er in seinen Werken niederlegt. Man verneint diese Frage und ein eigentlich freies, auf das Denken begründetes Bewußtsein wird ihm auch schwerlich Jemand beilegen wollen. Denn er ist eben kein abstrahirender Denker oder Philosoph, sondern Dichter, dieser aber schafft aus der Begeisterung heraus, die wie ein ekstatischer Zustand das gewöhnliche, verstandesmäßige, dem Begreifen der Welt zugekehrte Bewußtsein in ihm aufhebt; und dieser ekstatische Zustand entsteht in ihm, er kann ihn weder absichtlich in sich hervorbringen, noch sich seiner erwehren, wenn er kommt; eine höhere Macht, die über sein Wollen und Wählen hinausgeht, „thut es ihm an", er ist, er weiß selbst nicht wie, in jenen Zustand hineinversetzt, der das verständige Bewußtsein in ihm aufhebt, um ihn dafür ganz in das stille, selbstständige Weben seiner Phantasie zu versenken, und in dieser fast traumartigen Versenktheit in sich selber schaut er die Wahrheit, die ihn zum Dichten begeistert, sieht er die Welt in dem längst ersehnten neuen Lichte, das dann in seinem Werke über sie ausgegossen erscheint und in dem die ihm aufgegangne Wahrheit zu Tage tritt.

Schon die Art und Weise, wie dieser Zustand in ihm entsteht, schließt das volle Bewußtsein des Dichters entschieden aus.

Er ist das Werk eines äußeren Zufalls, der freilich die lebendige Sehnsucht des Dichters nach dem Ideal stets hinter sich hat und damit wieder aufhört, Zufall zu sein. Ein Stoff, häufig schon gesucht, immer aber zufällig gefunden, erfaßt ihn, er bemächtigt sich seiner, weil er sich mit einer, in ihm selbst zum Durchbruch drängenden, neuen Anschauung berührt; die ganze Gluth seines Innern und mit ihr dessen ganzer geistiger Gehalt, soweit derselbe mit dem Gegenstand verwandt ist, condensirt sich auf ihn und schmilzt mit ihm zusammen, ihn mehr und mehr vergeistigend und den Dichter selbst immer tiefer in sich hineinziehend, ihm die Stimmung gebend zu seinem Werke, „dieses durch alle Nerven zitternde Gefühl einer unnennbaren Erhöhung, deren Grund und Gegenstand er zunächst nicht zu sagen weiß, die Alles ringsumher in einem unbekannten und doch so bekannten neuen Lichte leuchten sieht und doch nichts Einzelnes mehr erfaßt, sondern nur tief in sich selig ist“*). Und diese Stimmung des Dichters steigert sich dann mehr und mehr, durch immer innigere Versenkung in das Weben seiner Phantasie, zu jenem Zustand der Begeisterung, in dem das Bewußtsein aufgehoben und der Dichter ganz und gar zum Gefäß der einen ewigen Idee geworden ist, die sich durch ihn offenbaren, durch ihn Gestalt gewinnen will. Das Untergehen des Bewußtseins in dem sich gestaltenden Bilde ist sogar die Bedingung des höchsten dichterischen Schaffens und nur, wo es sich vollständig vollzogen hat, wird ein ächtes Kunstwerk entstehen. Die Alten sprachen daher von einem „göttlichen Wahnsinn“, in dem der Dichter sein Werk empfange, und auch Shakspeare selber in der berühmten Stelle des „Sommernachtstraums“, auf die wir später noch zurückkommen werden, findet ja kein ausdrucksvolleres Wort für jenen, das gewöhnliche Bewußtsein nicht bloß aufhebenden, sondern tief unter sich lassenden ekstatischen Zustand, in dem der gottbegeisterte Dichter den Keim zu seinen großen Schöpfungen in sich aufnimmt und entwickelt, als eben den Wahnsinn:

*) Worte Vischer's, Aesthetik, II, S. 344.

Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend,
Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab,
Und wie die schwangre Phantasie Gebilde
Von unbekannten Dingen ausgebiert,
Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
Das luft'ge Nichts und gibt ihm festen Wohnsitz.

Die ewigen Wahrheiten also, die der Dichter seinen Stoffen einprägt, sie sind Offenbarungen, Inspirationen, die ihm in einem Zustand kommen, in dem er von sich Nichts weiß, der hoch über alles Irdische hinausgehoben ist und ihn in seliger Verzückung, obwohl ganz Mensch, „mit Zeus in dessen Himmel wohnen" läßt. Und an diese Verzückung soll man nicht rühren, man soll sie nicht herabziehen wollen zu einem gemein menschlichen Zustand, man soll aus dem Leben des Genius diese Momente der höchsten Bethätigung des Göttlichen in ihm nicht auslöschen wollen, durch die er selbst erst zum Verkünder des Göttlichen im Leben wird und die wir zwar mit dem nüchternen Verstande nimmermehr begreifen werden, deren Weihe und Hoheit uns aber seine Werke ahnen lassen. —

Aber hebt denn nun dieser göttliche Wahnsinn des Dichters mit dem gewöhnlichen Bewußtsein auch das Bewußtsein selber auf? Mitnichten! Zuerst: der Dichter hat das Licht längst ersehnt, das ihm im Augenblick der Conception des Werkes aufgeht, er hat selber schmerzlich danach gerungen und der Stoff entzündet es nur deshalb in ihm, weil sein Inneres durch das eigne Weben der Idee schon bis zur Gluth erhitzt war und Nichts als des in dem Stoffe verborgnen Funkens bedurfte, um die Welt nach der gerade in ihm lebendigen Richtung hin in plötzlicher Erleuchtung vor seinem geistigen Auge aufflammen zu lassen. Er selbst also, sein ringendes und strebendes Innere, wie es sich, unabhängig von jeder äußern Anregung, unter der ihn allein bestimmenden Macht seines idealen Pathos entwickelt hatte, ist das entscheidende Moment bei der Entstehung einer dichterischen Conception, und dieses Moment geht in die Entwicklung derselben über und behauptet sich fort, selbst in dem Stadium der

höchsten Passivität des Dichters, in seiner völligen Hingegebenheit an das im Entstehn begriffne Kunstwerk. Seine Freude an diesem ist immer nur erfüllte Sehnsucht, wiedergewonnener Friede nach Kampf und Aufruhr seines Innern.

Ein Beispiel wird dies deutlich machen; wir wählen eins, das namentlich für das dramatische Schaffen zutreffen wird. — Der Dichter, dessen Wesen Glaube an das Ideal ist, sieht dasselbe plötzlich vor seinen Augen in Nichts zerfließen; er hat einen Blick gethan in den düstern Hintergrund des Lebens, der seinen Glauben, von dem er doch nicht lassen kann, in Frage stellt, ihm das Leben aus einem Kosmos voll Harmonie und Schönheit in ein wüstes, regelloses Chaos zu verwandeln droht; er ist dem tiefsten innern Zerfall anheimgegeben; er ringt zwar mit dem Zweifel, es tönt auch noch in ihm fort, daß es eine Lösung der schreienden Disharmonie geben müsse, und manchmal meint er schon sie gefunden zu haben, sein ganzes Innere ist darauf gerichtet, sie zu finden — da tritt seinem Auge zufällig ein seinem Seelenzustand verwandter Stoff entgegen, eine auf rein menschlichen Motiven beruhende Handlung, die dieselbe Disharmonie in sich birgt, in der diese aber nur als ein Moment, als bloßes Durchgangsstadium Bedeutung hat, so daß die Lösung sich ihm von selber bietet: und alsbald ist die Spannung seines Innern gehoben, der Stoff berührt ihn gleichsam wie die ihm verkörpert gegenübertretende Rettung seines Ideals — was Wunder also, wenn er sich nun nicht mehr von ihm losreißen kann, wenn ihn die vielleicht an sich höchst gleichgültige und noch völlig stoffartige Handlung ganz gefangen nimmt? Und wenn er sich nun auch allerdings dieser Bedeutung derselben für seine eigne Sehnsucht keineswegs klar bewußt ist, wenn er sich auch nicht deutlich sagt, daß ja, wie dieser Stoff zeigt, das Leben selbst sein Ideal bestätige, daß er also jetzt in ganz andrer Weise an dasselbe glauben dürfe, wie selbst vor seinem Zweifel: factisch ist sein Glaube damit doch zu einem bewußten geworden und er fühlt es wenigstens durch; gerade auf diesem Gefühl beruht die oben geschilderte selige Stimmung des Dichters, der nun die Bürg=

schaft in sich trägt, daß er seinen bis dahin ganz unmittelbaren Glauben an das Ideal an seinem Stoff in objectiver Form als reale Lebenswahrheit zur Darstellung bringen und verkündigen kann. Ja, man möchte glauben, er tauche erst, nachdem er die Bedeutung seines Fundes nicht gedacht, wohl aber klar und voll empfunden, und gerade unter der Macht dieser Empfindung, in jenen Zustand der Begeisterung unter, in dem er dann mit der ihm aufgegangnen Idee verschmilzt und, ganz der Phantasie anheimgegeben, sie dem Stoffe einprägt.

Noch bestimmter tritt das persönliche Moment und damit das Bewußtsein selber in den Vordergrund, wenn nun die eigentliche Arbeit der Darstellung des Stoffs beginnt, das Herausgestalten des concipirten Bildes in der geschlossnen objectiven Form des Dramas. Hier Bewußtlosigkeit im vollen Sinn des Wortes annehmen, heißt den schönen Wahnsinn des Dichters zur wirren Trunkenheit erniedrigen, und so wenig ein ächtes Kunstwerk entstehen kann, ohne daß das denkende Bewußtsein in dem Weben der Phantasie völlig untergegangen ist: ebenso wenig wird es da entstehen, wo das Bewußtsein nicht wieder durchgebrochen ist, wenn nun „des Dichters Kiel die Gebilde der Phantasie gestaltet". Der ächte Dichter, der Genius, der, wie Shakspeare, ganz ist, was er sein soll, dessen Werke zu wirklichen Offenbarungen des Geistes werden, er ist und bleibt einerseits zwar völlig hingegeben an die Offenbarung, die ihm geworden ist, und schafft nur als ihr Organ, indem er sie gestaltet, aber, wie er trotzdem seine Selbstständigkeit schon so weit behauptet, daß er auch ihr gegenüber in seiner ganzen Eigenthümlichkeit und individuellen Bestimmtheit verharrt und seiner Schöpfung den ganz persönlichen Stempel seines Wesens aufprägt: ebenso ist er gerade als Organ des Geistes nothwendig andrerseits auch selbst völlig freier, in sich klarer Geist, der selbstbewußt der Offenbarung Worte gibt, die in ihm wirkt, und dessen Hingebung an seine Schöpfung durch das Bewußtsein ihres ewigen Gehalts nur noch inniger und voller wird.

In der That stimmt auch mit dieser Auffassung überein, was man von dem Schaffen großer Künstler weiß. Steht es doch durch authentische Berichte fest, daß selbst Meister der dem Bewußtsein fernliegendsten, unmittelbar im Gefühl wurzelnden Kunst, der Musik, daß Beethoven, ja Haydn nach ihrem eignen Geständniß von ganz bestimmten Ideen ausgingen, die sie in ihren Compositionen verkörpern wollten! Haydn stellte sich in einer seiner Symphonien, wie er selbst berichtet, den Seelenzustand eines verstockten Sünders vor, der hartnäckig der göttlichen Gnade widerstrebt, und was Beethoven angeht, so braucht man nur an seine symphonia heroica und an Marx' Darstellung derselben zu denken, um auch bei ihm sowohl die in seinen persönlichen Ueberzeugungen liegenden Motive seines Schaffens, als auch die Klarheit des Bewußtseins zu erkennen, mit der er es begleitete und regelte. Auch von Goethe gilt dies, obgleich er selbst wohl von dem „Dunkel" spricht, aus dem seine Werke hervorgegangen seien. Sagt er doch zum Beispiel über seinen Egmont: „Ich hoffe, er soll beim Wiederlesen nicht verlieren, denn ich weiß, was ich hineingearbeitet habe und daß sich das nicht auf ein Mal herauslesen läßt." Und ganz allgemein charakterisirt er den Dichter in einem Brief, den er an Zauper in Wien auf Anlaß der Wahlverwandtschaften richtet: „Das Publicum", heißt es hier, „lernt niemals begreifen, daß der ächte Poet doch nur als Bußprediger das Verderbliche der That, das Gefährliche der Gesinnung an den Folgen nachzuweisen trachtet. Wer nicht seinen eignen Beichtvater macht, kann diese Art Bußpredigt nicht vernehmen." Vor Allem aber schreibt Goethe Shakspeare selbst das höchste Bewußtsein über sich und sein Dichten zu. Der herrliche Aufsatz: „Shakspeare und kein Ende", der auf wenig Seiten das Tiefste enthält, was überhaupt über den großen Dichter gesagt worden ist, ist gleich von vornherein auf diese Voraussetzung begründet. Goethe geht hier von dem Satze aus, daß das Höchste, wozu der Mensch gelangen könne, das Bewußtsein eigner Gedanken und Gesinnungen sei, das Erkennen seiner selbst, das ihm die Einleitung gebe, auch fremde

Gemüthsarten zu durchschauen. Das Erreichen dieses Höchsten knüpft er an eine natürliche Anlage, aus der bei praktischen Menschen durch Ausbildung und Erfahrung die Fähigkeit entstehe, der Welt und den Geschäften in höherem Sinn Etwas abzugewinnen. „Mit jener Anlage", fährt er fort, „wird auch der Dichter geboren, nur daß er sie nicht zu unmittelbaren, irdischen Zwecken, sondern zu einem höheren, geistigen, allgemeinen Zweck ausbildet." „Nennen wir nun Shakspeare", heißt es dann weiter, „einen der größten Dichter, so gestehen wir zugleich, daß nicht leicht Jemand die Welt so gewahrte wie er, daß nicht leicht Jemand, der sein inneres Anschauen aussprach, den Leser in höherem Grad mit in das Bewußtsein der Welt versetzt." Man sieht, hier wird die Größe Shakspeare's geradezu in „das Bewußtsein eigner Gedanken und Gesinnungen, in das Erkennen seiner selbst" gesetzt, die Anlage hiezu, wird gesagt, habe er zu einem höheren, geistigen Zwecke in sich „ausgebildet" und dadurch die Fähigkeit erlangt, „uns in das Bewußtsein der Welt zu versetzen". Bestimmter kann das Moment der Persönlichkeit und des Bewußtseins nicht gewahrt werden, als es hier geschieht, und ohne es zu wahren, wird man das Verständniß Shakspeare's niemals finden.

Wie wäre aber überhaupt ein dramatischer Dichter denkbar ohne Bewußtsein über sich und die Welt? Nach Shakspeare's eignen Worten ist die Bedeutung des Dramas stets und überall gewesen, „der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eignen Züge, dem Bösen sein eignes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen". Das Drama ist also selber wesentlich Bewußtsein und seine Bestimmung innerhalb des Culturlebens der Menschheit ist: dieser ihr eignes Wesen und die Bedingungen, an die ihr Dasein und ihr Glück geknüpft ist, im Lichte des Geistes vor die Anschauung zu stellen; es entspringt daher stets erst in Zeiten, wo die Culturentwicklung dahin gediehen ist, daß der Menschengeist sich seiner Selbstständigkeit und seiner Aufgabe als Herr der Welt bewußt zu werden anfängt, und es verfolgt von vornherein das Streben, den Menschen alle die Forderungen, die mit dem neu gewonnenen

Standpunkt an sie herantreten, alle die Gefahren, die das Ganze wie den Einzelnen auf der neu betretnen Bahn bedrohen, vor Augen zu stellen; es zwingt schon dadurch dem Dichter die von Goethe bezeichnete Rolle des Bußpredigers auf; aber es geht noch weiter, es zieht überhaupt, je vollständiger es seine Aufgabe löst, desto erschöpfender alle Consequenzen des neuen Prinzips und so zeigt es auch gleichsam perspectivisch die noch weit in der Zukunft liegenden Ziele der mit demselben eingeschlagnen Entwicklung; es nimmt sie, der wirklichen Entwicklung der Dinge und der auf das Einzelne begründeten Verstandeserkenntniß weit vorauseilend, mit genialem Blick vorweg und ist daher wesentlich prophetischer Natur — wie aber könnte es das sein ohne das bewußte Interesse des Dichters an den Dingen und ohne ein lebendiges Erfassen sowohl des Prinzips selber wie aller der Factoren des menschlichen Bewußtseins, aus deren Wirken sich die Zukunft mit innerer Nothwendigkeit entwickeln muß? So das Drama überhaupt und so vor Allem das Shakspeare'sche Drama, das auf den protestantischen Geist basirt ist, auf einen Geist, der gleichsam das incarnirte Bewußtsein ist, und das noch überdies in einer Zeit steht, die außer dem schon genannten Baco auch Cartesius erzeugt hat mit seinem epochemachenden: Cogito, ergo sum.

Es kann sich also nur noch darum handeln, ob denn die festgeschlossne objective Form des Dramas, die den Dichter mit seiner ganzen Subjectivität völlig verschwinden läßt aus seinem Werke und dafür eine Welt hinstellt, die ihren Schwerpunkt in sich selber hat und sich nach ihren eignen Gesetzen entwickelt — ob diese objective Form des Dramas ein Beweis ist gegen den Ursprung desselben aus dem eignen Ringen des Dichters und gegen seine Klarheit über die ihm aufgegangne neue Anschauung des Lebens. Das ist sie aber keineswegs, im Gegentheil, gerade in der Vollendung, in der sie uns bei Shakspeare entgegentritt, wird es deutlich, daß sie Nichts ist als ein Product des eignen Bedürfnisses des Dichters, ein Werk seiner Künstlersehnsucht, die ihm aufgegangne ideale Anschauung als reale

Lebensmacht in voller Wirksamkeit vor Augen zu sehen und so sich zu vergewissern, daß wirklich die Welt auf idealem Grunde ruht, daß ihn also sein inneres Anschauen nicht getäuscht hat.

Es bietet sich hier eine höchst interessante Parallele zwischen Shakspeare und seinem großen Landsmann Baco. Daß Beide nicht zufällig einer und derselben Zeit entsprossen sind, versteht sich von selbst. Es war die Aufgabe der Zeit, Ernst zu machen mit dem großen, jetzt zur sichern Herrschaft gelangten Prinzip der Immanenz des Geistes und nicht nur das äußere Leben, sondern auch die Anschauung der Natur und des Menschen auf dasselbe zu begründen. Das thut Baco für das unbewußte Leben der Natur, Shakspeare für das bewußte Menschenleben, Beide, indem sie zum ersten Mal in der Geschichte vernünftige Gesetze annehmen, die mit Nothwendigkeit wirken und alles Einzelne beherrschen, und wie Baco dadurch zum eigentlichen Begründer der Naturwissenschaft wird, so Shakspeare zum Schöpfer des ganz auf dem Geiste ruhenden neuen Dramas, das zum ersten Mal das Lebensräthsel wirklich löst. Und nun vergegenwärtige man sich ein Mal die Methode, auf die Baco seine ganze Forschung begründet. Es ist bekanntlich sein Ruhm, daß er kein Resultat seiner Forschung anerkennt, das auch nur entfernt die Möglichkeit einer Selbsttäuschung zuließe, das nicht durch die eignen Prozesse des Naturlebens sich als wahr erwiese. Alles, was Baco selbst oder der Naturforscher, der seinen Prinzipien folgt, als wahr ausspricht, trägt seine Bürgschaft in sich selbst, und er erreicht diese absolute Sicherheit dadurch, daß er bewußt und consequent das Experiment in die Naturwissenschaft einführt. Durch das Experiment zwingt er die Natur, die Resultate seiner Forschung selber zu bestätigen und ihnen den Stempel thatsächlicher Gewißheit, objectiver Wahrheit aufzuprägen.

Ganz dasselbe gilt von Shakspeare auf dem idealen Gebiete der Kunst, und der Ausspruch Baco's: „Die Natur ist ein Proteus, der nur antwortet, wenn man ihn zwingt und bindet", er ist — immer unter Vorbehalt des idealen Ausgangspunktes des Dichters und seines ihn ganz beherr-

schenden Gemüthsinteresses — so sehr im Geiste Shakspeare's, daß man sagen kann: seine ganze Compositionsweise ist auf ihn begründet. Wo ihm im Ringen mit dem Zweifel an der Wahrheit seines Ideals an einem Stoff durch plötzliche Erleuchtung die Lösung seines Zweifels und damit eine neue Erkenntniß aufging: da hat er den Stoff durch Zurückführung der in ihm gegebnen Handlung auf ihre Quelle in der menschlichen Natur so umgestaltet, daß ihm diese die Wahrheit seiner Erkenntniß gleichsam beglaubigen mußte, und erst, wenn ihm dies gelungen, wenn er also die Bestätigung ihrer Wahrheit lebendig vor Augen sah, hat er sein Werk gethan geglaubt. So gestaltet sich jede seiner Dichtungen — man wird den Ausdruck nicht mißdeuten — zu einem Experiment im Sinne Baco's; ausgehend von irgend einer der sittlichen Mächte des Lebens oder des menschlichen Bewußtseins selber, an deren Realität und Wahrheit sein Glaube an das Ideal geknüpft ist, stellt er sich dieselbe an seinem Stoffe vor die Seele, und immer ist es ihr Wirken, das er vor sich entfaltet; allseitig und in fortschreitender Entwicklung zwingt er sie, vor seinen Augen ihre Wirkungen hervorzubringen und so selbst den Beweis zu führen, daß sie in der That die bestimmende Macht der Lebenssphäre ist, an die ihn sein Interesse eben fesselt, daß also die Immanenz und Herrschaft des Geistes, die er fordert, über jeden Zweifel hinaus feststeht. Diese und immer wieder diese mit allen ihren das Schicksal des Menschen und seinen eignen Glauben an das Ideal bedingenden Consequenzen will er sich durch das streng objective Spiegelbild des Lebens, das er vor sich entfaltet, zugleich verbürgen lassen und in sinnlich greifbarer Gestalt als sein verkörpertes Ideal sich vor Augen stellen. Das ist der Sinn seiner scheinbar absoluten Objectivität.

Man betrachte nur den Charakter seiner Dichtung etwas näher. Die ganze äußere Form seiner Werke ist von vornherein darauf angelegt, nicht ein einzelnes Menschenschicksal darzustellen, sondern das Walten irgend einer der, das menschliche Leben selbst, also alle Einzelnen in engerm oder weiterm Kreise gleichmäßig beherrschenden großen sittlichen Lebensmächte, eines der all-

gemeinen Gesetze des menschlichen Bewußtseins. Shakspeare hat es nie mit den einzelnen Menschen zu thun, sondern immer mit dem im Menschen wirkenden Geiste und dessen, das Leben nach dieser oder jener Seite hin bedingenden Macht. Daher die Breite, in der er das Leben in seine Dichtung aufnimmt, Gut und Böse, Hoch und Niedrig und was dazwischen liegt, Menschen von energischer Thatkraft und willenlose Schwächlinge, ja ganz gesonderte, selbstständige, nur etwa in einem entscheidenden Moment ineinandergreifende Handlungen preßt er in einem Werk zusammen, und immer ist das Bindende, das Chaos von Menschen und Verhältnissen in einen Kosmos sittlicher Lebensordnung Umwandelnde die Einheit der Lebensmacht, deren Wirken er sich vor Augen stellen, deren Bedeutung für das Streben der Menschen oder für die Verwirklichung des Ideals im Leben er sich zur Anschauung bringen will.

Wie aber fängt er es nun an, diese Macht in Thätigkeit zu setzen und ihre Wirkungen vor sich zu entfalten? Bis in die erste Schöpfung seiner Menschen hinein läßt sich dies Grundinteresse Shakspeare's verfolgen. So volle Lebenswahrheit sie haben, es sind doch nicht Menschen, wie das wirkliche Leben sie bietet. Genau wie Baco durch ein consequent wissenschaftliches Verfahren die Thatsachen erst rein darzustellen strebt, ehe er daran geht, das in ihnen wirkende Gesetz aufzusuchen, stellt Shakspeare mit dem genialen Griff des Künstlers Menschen hin, in denen alles Unwesentliche und Zufällige, alles bloß Individuelle von vornherein getilgt ist, Normalindividuen gleichsam, die ganz sind, was sie sind, und ihm zugleich als vollberechtigte und durchsichtige Vertreter einer Seite des menschlichen Wesens oder einer Geistesstufe dienen können. Und diesen Menschen gegenüber bringt er nun jenen Ausspruch Baco's zur Anwendung, sie sind der Proteus, den er bindet und zur Antwort zwingt. Er bringt sie in Lagen, stellt sie in Verhältnisse hinein, läßt sie Schicksale erleben, die sie über ihr eignes Wollen hinaus dahin führen, daß sie Alles, was in ihnen ist, an's Licht herauskehren, und nicht bloß das — er führt sie auch von dem ursprünglichen

Standpunkt aus, auf dem er sie findet, stufenweise weiter, und jede Stufe, die sie unter dem Einfluß der von ihm über sie heraufgeführten Entwicklung durchlaufen, muß ihm den Zustand ihres Innern offenbaren; die Kraft, die in ihnen wirkt, treibt sie in förmliche, organisch entsprungne und organisch verlaufende Seelenprozesse hinein, er führt dieselben bis zu Ende, und wenn sie dann in voller Entfaltung vor ihm liegen, so hat er ihr Geheimniß in der Hand, er steht gleichsam vor den Früchten, die ihr Lebenskeim getrieben, und „an den Früchten", heißt es, „sollt Ihr sie erkennen."

So operirt er mit den wirkenden Kräften des menschlichen Bewußtseins, wie Baco mit den Kräften der Natur, und Nichts verräth, daß er selbst irgendwie betheiligt ist an den Kämpfen der von ihm aufgestellten Menschen, sein subjectives Interesse bleibt stets im Hintergrunde — wie sollte es auch nicht, da ja gerade dessen Befriedigung, die Anschauung der Wahrheit seiner Ideale, durch die möglichst objective Darstellung des Lebens, wie es ist, bedingt ist? Und so wirkt denn dies sein subjectives Interesse nicht störend, sondern fördernd auf die Gestaltung seiner Werke, sein Schaffen wird in der That ein völlig objectives; man könnte sagen: er selber ist es gar nicht, der schafft, er sorgt nur, daß die Bedingungen vorhanden seien, deren die Natur zu ihrem Werk bedarf, und diese ist die eigentliche Schöpferin aller der komischen und tragischen, die Kleinheit des Menschen und die Erhabenheit des Geistes in diesem oder jenem Sinn offenbarenden Wirkungen, zu deren Zeugen er uns macht. Nur in den eigentlichen Dramen, den Stücken Shakspeare's, die eine wirkliche Versöhnung der Gegensätze darstellen, tritt neben den Gesetzen des menschlichen Bewußtseins noch eine andre Macht auf, das ist der Mensch selber, der in hoher Besonnenheit und voller Kenntniß seiner Schranken sich diese Gesetze unterwirft und dienstbar macht — aber auch hier verhält sich der Dichter völlig objectiv, er stellt uns eben einen Menschen hin, der sich selbst und seine Stellung in der Welt begreift, und dieses klare Selbstbewußtsein läßt er dann durch die Wirkungen, die es erzeugt, seine sittliche Bedeu-

tung selber offenbaren. — Das ist überall das leitende Prinzip, nach dem Shakspeare den Stoff der Fabel, die ihm vorliegt, gestaltet und zu einem idealen Spiegelbild der Wirklichkeit herausarbeitet. Und diese künstlerische Methode ist es, der er die Größe verdankt, die Goethe in dem oben erwähnten Aufsatz „Shakspeare und kein Ende" in den schönen Worten schildert: „Shakspeare gesellt sich zum Weltgeist, er durchdringt die Welt wie jener, Beiden ist Nichts verborgen, aber wenn des Weltgeists Geschäft ist, das Geheimniß vor, ja oft nach der That zu bewahren, so ist es der Sinn des Dichters, das Geheimniß zu verschwatzen und uns vor oder doch gewiß in der That zu Vertrauten zu machen. Der lasterhafte Mächtige, der wohldenkende Beschränkte, der leidenschaftlich Hingerissene, der ruhig Betrachtende, Alle tragen ihr Herz in der Hand, oft gegen alle Wahrscheinlichkeit, Jedermann ist redsam und redselig. Genug, das Geheimniß muß heraus, und sollten es die Steine verkündigen."

Die Objectivität des Shakspeare'schen Dramas also, weit entfernt, die innige Betheiligung des Dichters an seinem Werke auszuschließen, ist vielmehr gerade die Besiegelung seines subjectiven Pathos; sie ist ihm nur das Mittel zur Stillung der einen, ihn ganz erfüllenden Sehnsucht, die Welt in dem Lichte lebendig vor sich zu sehen, in dem er sie in seinem Innern bei der ersten Conception seines Werks geschaut hatte. Das ganz auf sich selber ruhende und dennoch ganz auf sein inneres Anschauen basirte Spiegelbild der Welt, das er vermittelst dieser künstlerischen Methode geschaffen hat, ist in sich selbst die Verwirklichung des ihm aufgegangnen Ideals und damit dann auch die Erfüllung seiner Sehnsucht.

Und man sage nicht, daß Shakspeare kein Bewußtsein gehabt habe über ein so wesentliches Moment seines künstlerischen Schaffens, wie es diese Methode ist, auf die er alle seine Werke begründet hat und die er mit solcher Meisterschaft handhabt. Gehört sie doch überdies in das Gebiet der Technik, der äußern Darstellung des Ideals, auf dem die ästhetische Kritik sich längst dazu verstanden hat, dem Künstler Bewußtsein zuzugestehen, und

können wir doch auch hier wieder die schon mehrmals citirte Stelle aus Hamlet anführen, die das Drama prinzipiell als Spiegel des Lebens auffaßt. Es kommt hinzu, daß er selbst mehr als ein Mal sich der von Baco für seine Methode eingeführten Bezeichnung: Induction — und zwar genau in Baco's Sinn — bedient*), und wenn wir hierauf auch kein Gewicht legen wollten: wie wäre es denkbar, daß er kein Bewußtsein gehabt haben sollte über die so planvolle Verknüpfung ungünstiger Verhältnisse, durch die wir ihn den Todeskeim, den ein Hamlet oder Othello, ein Lear oder Timon von vornherein im Busen tragen, zur Entwicklung bringen und von Stufe zu Stufe zu immer verderblicherer Gewalt entfalten sehen, bis derselbe endlich dahin fortgetrieben ist, daß, um mit Hamlet zu reden, „das Geschwür"

innen aufbricht, während sich von außen
Kein Grund des Todes zeigt —?

Und wie will man das in jedem Stück deutlich hervortretende Streben erklären, das Grundmotiv möglichst allseitig zu variiren, ein Streben, das ihn überall zu selbstständiger, immer auf dies Ziel gerichteter Erweiterung seines Stoffes führt? wie ferner das directe Aussprechen des Grundmotivs oft durch so untergeordnete Personen wie die Clowns, die er in solchem Fall wohl gar erst selber der Handlung eingefügt hat, oder die gar nicht seltnen allegorischen Parthien in seiner Dichtung — selbst allegorische Namen finden sich —, die wieder oft gerade die Grundintention des Ganzen aussprechen?

Doch man urtheile über das Bewußtsein Shakspeare's in Bezug auf diese künstlerische Methode, wie man wolle, gewiß ist, daß der objective Charakter seiner Dichtung, der gerade auf ihr beruht, nur die Hülle ist, unter der sein eignes subjectives Interesse an den großen Fragen des menschlichen Lebens, sein Ringen nach Klarheit über die Bestimmung des Menschen und die Verwirklichung der sittlichen Idee auf Erden, kurz sein Geistesleben

*) Vgl. Richard III. Act 4, Sc. 4; Heinrich IV., I. Act 3, Sc. 1.

sich verbirgt. Shakspeare ist nur deshalb der Oedipus geworden, der der Menschheit seiner Weltepoche das Lebensräthsel löste, weil es zu lösen für ihn selbst eine Sache der inneren Nothwendigkeit war, weil an die Lösung desselben sich für ihn der eigne innere Friede knüpfte. Keine Propheten- oder Sehergröße ohne die volle persönliche Hingebung, welche die Sache der Menschheit zu der eignen macht und, indem sie alles Selbstische und Unreine aus dem Menschen tilgt, ihm zugleich den tiefen ehrlichen Ernst und die bis zum Aeußersten gesteigerte Kraft gibt, die dem Kämpfer für die eigne Existenz und für das eigne letzte Lebensinteresse niemals fehlen. Und diese persönliche Hingebung Shakspeare's an die Sache der Menschheit mit allen Kämpfen, die sie ihm bereitete, und mit der Weltanschauung, zu der sie ihn führten, liegt in seiner Dichtung vor uns. Es kommt nur darauf an, bei jedem seiner Werke das Grundmotiv zu erfassen, das ihn zum Dichten begeisterte und das sich schon dadurch selber als ein Stück seines innern Lebens ankündigt; mag das auch schwer sein, gesichert ist der Erfolg durch die ebenso intensive wie streng einheitliche Beleuchtung, unter der er in seinen Schöpfungen das Leben darstellt. Es ist immer nur **eine** Auffassung eines Shakspeare'schen Werkes möglich und jedes, in seiner letzten Tiefe aufgefaßt, gibt uns einen Einblick in das Innere des Dichters — darin liegt die Bürgschaft für das Gelingen jedes ernsten Strebens, zu ihm selbst und seinem Geistesleben vorzudringen. Eins freilich darf nicht fehlen: das ist der Glaube an die höhere Bedeutung der Shakspeare'schen Dichtung, an ihre Würde als wirkliche Offenbarung des Geistes. Hier gilt die ganze Strenge und der ganze Ernst der Forderung, die Marx in seinem schönen Buche über Beethoven an die musikalischen Kritiker stellt: „Wendet Euch an die Kunstwerke, nistet Euch da ein, drängt Euch glaubensstark an die Kunst, wie einstmals der Erzvater, der mit dem Geiste rang — ich lasse dich nicht, du segnest mich denn, war sein Gebetsschrei — und dem dann die Himmelsleiter sichtbar ward, auf der die

Engel des Himmels mit der heiligen Botschaft nieder= und wieder aufstiegen." Einem solchen Glauben erschließt sich auch das weihevolle Innere Shakspeare's, und wenn dann auch manche Irrthümer im Einzelnen mit unterlaufen, im Ganzen wird das Bild des Dichters und seines großen menschheitlichen Ringens, das sich durch ihn erschließt, ebenso treu wie lebendig und seines Genius würdig sein.

Poetischer Entwicklungsgang Shakspeare's.

Die Hauptepochen desselben. Der Beginn seiner Dichtung.

Man hat sich darin gefallen, das Zeitalter Elisabeth's und Shakspeare's als ein noch halb romantisches, mittelalterliches zu bezeichnen. Selbst Vischer sagt von Shakspeare, „er stehe noch halb im Helldunkel des Mittelalters"; „der Mond der Romantik", sagt er, „stand noch am Himmel, während die Sonne der Aufklärung schon aufgegangen ist." Man will dem Dichter damit ausgesprochenermaßen die Fülle der poetischen Motive vindiziren, die man mit Recht in der Romantik des Mittelalters findet. Aber man vergißt, daß von Motiven dieser Art in dem damaligen England wenig mehr übrig war als gewisse äußre Züge des Volkslebens, wie die bunte Pracht der Trachten, namentlich der Großen, das häufige Vorkommen festlicher Aufzüge, die übrigens mehr antik als mittelalterlich ausstaffirt zu werden pflegten, u. dgl. Die Anwendung des Begriffs Romantik, sobald derselbe auch die tiefer liegenden poetischen Motive des mittelalterlichen Lebens mit umfassen soll, auf das England dieser Zeit ist daher entschieden ungeeignet. Gründlicher als in irgend einem andern Lande war in dem Vaterland des Dichters der Bruch mit dem Mittelalter damals schon vollzogen. Die Macht der Großen war seit den Kriegen der beiden Rosen gebrochen, der Lehnsstaat hatte sich in die strenge Monarchie verwandelt, die auf das allgemeine Interesse, besonders auf Ordnung und Sicherheit begründet war, und schon waren Bestrebungen erkennbar, den Staat zu einem

Rechtsstaat zu erheben, Bestrebungen, die vierzig Jahre nach dem Tode der Elisabeth zu der „Großen Rebellion" führten und deren leitendes Motiv, wie wir noch sehen werden, auch in Shakspeare's eigner Dichtung schon bestimmt hervortritt. Daß ferner das englische Volk zur Nation herangewachsen war, ward oben schon hervorgehoben, d. h. aber: es war sich seines eigenartigen, allen Einzelnen gemeinsamen Gehalts bewußt geworden, und für diese seine Eigenheit und das Recht, ihr nachzuleben, hatte es die glorreichen Kämpfe gegen die Weltmacht Philipp's II. geführt. Endlich: es war protestantisch geworden, der schlagendste Beweis von allen, daß von dem unmittelbaren Leben des Mittelalters und von einer Herrschaft der Phantasie, wie sie die Romantik zeigt, in England zu Shakspeare's Zeit nicht mehr die Rede war.

Wenn aber auch die mittelalterliche Romantik längst zu Grunde gegangen war, als Shakspeare auftrat: die Förderungen der Poesie, die man in der vorausgesetzten Fortdauer ihrer Herrschaft gefunden hat, sind darum doch unverloren; denn an die Stelle der mittelalterlichen Romantik war eine andre getreten, die auch die Lust am Wunderbaren und Märchenhaften sich bewahrt hatte und die der Poesie nicht weniger mannigfaltige und die Phantasie anregende Motive bot als jene ältere. Ihre Quelle lag in dem neuen Geiste selber, in den Wundern, die derselbe seit mehr als zwei Menschenaltern gewirkt hatte und die nicht nur noch fortwirkten, sondern zu denen täglich neue hinzutraten. Die neu entdeckte Macht des menschlichen Geistes war die Quelle des Glaubens an das Wunderbare, der für Shakspeare's Zeit und Volk charakteristisch und für seine Dichtung ohne Frage von großer und förderlicher Einwirkung gewesen ist. — Ein neuer Welttheil mit neuen märchenhaften Pflanzen- und Thierformen, selbst mit Menschen auf einer kaum geahnten Culturstufe und von einer bis dahin unbekannten Race war entdeckt worden und wirkte nicht nur selbst zauberisch auf die Phantasie, sondern lockte auch zahllose Abenteurer und unternehmende Männer hinaus, die dann, in die Heimath zurückkehrend, der neugierigen und erregten

Menge bis in's Fabelhafte gesteigerte Berichte über die Wunder und Schätze der neuen Welt und über ihre eignen Erlebnisse mitbrachten. Erfindungen über Erfindungen ferner wurden gemacht, jede ein Zeugniß der in diesem Maß noch niemals dagewesenen Macht des Menschengeistes über die Natur, jede aber auch ein Antrieb, nun immer größere Wunder zu erwarten und das Unmögliche selbst als möglich und erreichbar zu betrachten. Den Stein der Weisen zu finden und in ihm die Bürgschaft ewiger Jugend und unerschöpflichen Reichthums, war dieser Zeit eine ernste und, wenn auch schwer, so doch sicher lösbare Aufgabe; Baco selbst war ein berühmter Alchymist, und wie die Alchymie damals zuerst streng wissenschaftlich betrieben wurde, so auch die Astrologie. Sie sollte dem Menschen die erst jetzt mit vollem Ernst erstrebte, aber auf innerlichem Wege immer nur ideell erreichbare Herrschaft über das Schicksal durch Aneignung der vorausgesetzten Macht der Sterne auch für sein äußeres, der Welt angehöriges Streben sichern, und der Glaube an sie war so allgemein, daß selbst Männer wie Tycho de Brahe und Kepler ihr ihre Wissenschaft und ihr Genie dienstbar machten — kurz, das 16. und noch das 17. Jahrhundert sind das eigentlich classische Zeitalter — man möchte sagen — des Glaubens an das Unglaubliche, Unerhörte; der reine, einfach schöne, ganz auf die Phantasie gebaute und in erster Linie religiöse Wunderglaube des Mittelalters ist dahin, der neue, der an seine Stelle getreten ist, hat etwas Ausschweifendes und zugleich entschieden Weltliches; er ist wesentlich Glaube an die Macht des Menschengeistes, und die Phantasie hat nur insofern Antheil an ihm, als eben sie dieselbe ausschweifend zu einer schrankenlosen, zauberischen erhebt, der sie dann die ganze Sinnensphäre zu unbedingter Herrschaft unterwirft.

So mögen die poetischen Motive, die der Wunderglaube dieser Zeit dem Dichter entgegenbrachte, weniger innig, weniger lieblich, überhaupt weniger in eigentlichem Sinne schön sein als die romantischen des Mittelalters, aber abgesehen von der Empfänglichkeit der Menschen für das Wunderbare, die sie bekunden und die für den Dichter von kaum hoch genug anzuschlagender Bedeutung

ist, sind sie auch an und für sich mitnichten arm an poetischem Gehalte; ihr Charakter nur ist ein andrer, sie regen die Phantasie an durch die ihnen fast durchweg zu Grunde liegende Ahnung einer kaum erst begonnenen unendlich reichen Entwicklung des menschheitlichen Lebens, durch die endlos weite Perspective, die sie eröffnen, und durch die Botschaften von „unbekannten Dingen", die die dichtende Volksphantasie in ihnen niedergelegt hat, in der That nicht ganz unähnlich dem, was der Dichter wohl aus dem Märchenlande zu erzählen weiß. Vor Allem aber: *diese* poetischen Motive sind durch das gemeinschaftliche Prinzip, aus dem sie hervorgegangen sind, durch den Glauben an die Macht des Geistes, von vornherein *dramatischer* Natur und daher von der größten Bedeutung für die Entwicklung des englischen Dramas und insbesondere auch Shakspeare's. Selbst direct zeigt sich diese Einwirkung, wie z. B. Marlowe's „Faust" bezeugt, den wir bereits besprochen haben, und auch Shakspeare selbst bietet dafür mehr als *einen* Beleg; der nächstliegende, der jedem unsrer Leser sogleich einfallen wird, ist sein *Prospero* im *Sturm*, dem wahrscheinlich letzten seiner Werke.

Freilich ist diese Einwirkung keine *bloß* heilsame gewesen, es mischte sich in jenen Glauben an die Macht des Geistes der *Aberglaube* an die Macht des Zaubers und dieser ist dann selbst in Shakspeare's Charaktere oft so ohne jede Vermittelung als eine von vornherein gegebne Lebensmacht derselben übergegangen, daß es uns geradezu unmöglich wird, ohne vorausgegangne Reflexion mit ihnen zu empfinden und sie, wie wir doch sollen, unmittelbar als Vertreter unsrer eignen Sache, als Symbole zu betrachten, die in ihrem Schicksal auch das unsre darstellen. — Wir werden auf diese Seite seiner Dichtung, die für die Würdigung nicht nur ihrer lebendigen Wirkung noch auf uns Heutigen, sondern sogar der Geltung der ihr zu Grunde liegenden Lebensanschauung von nicht geringer Wichtigkeit ist, später zurückkommen. Hier wollen wir nur noch ein Mal constatiren, daß alle die poetischen Motive des Lebens der Zeit, soweit sie überhaupt Bedeutung haben, ganz innerhalb der neuen Weltanschauung lie-

gen. Das Mittelalter ist so gründlich ausgestorben in den Gemüthern der Menschen, daß selbst die unzerstörbare Neigung zum Aberglauben Bahnen eingeschlagen und Gestalten angenommen hat, die der mittelalterlichen Weltanschauung immer fremd geblieben waren und dem neuen Geiste angehören. In der That — der Tag ist schon völlig angebrochen, als Shakspeare auftritt; was auf der Landschaft liegt, sind nur leichte, lichte, von der Sonne selbst erzeugte Morgennebel, denn es ist der frische, ebenso zu rühriger Thätigkeit wie zu innerer Sammlung ladende Morgen des neuen Tages, das englische Volk steht in dem voll aufgeblühten, thatenfreudigen und bei allem Realismus seines Charakters doch idealistisch geschwellten und illusionsbegierigen Jünglingsalter der neuen, auf dem Selbstbewußtsein ruhenden geschichtlichen Epoche.

Daß diese Zeit mit ihrer unendlichen Frische und Erregtheit, mit ihren großen Thaten und Ideen den mächtigsten Einfluß auf einen Genius wie Shakspeare üben mußte, erkennt man leicht. Die individuellen Züge seines Bildes freilich, die denselben erst recht anschaulich machen würden, sind für uns größtentheils verwischt, und selbst die Sonette vermögen sie nur unvollkommen herzustellen. Aber wenn sie ihn auch keineswegs in seiner vollen Eigenthümlichkeit und nach allen Seiten seines Wesens vor uns treten lassen, seine ebenso zarte wie glühende Erregbarkeit, die Tiefe und gewaltige Energie seines Gemüthsdrangs, seinen hohen idealen Sinn und die Freiheit seines mitten im Ringen mit der Leidenschaft noch wachen Selbstbewußtseins zeigen sie doch, und diese Züge genügen, um den Schluß zu rechtfertigen, daß er dem reichen und bewegten Leben um sich her die tiefsten und nachhaltigsten Eindrücke verdankte. Und hiezu kommt nun, daß er als Jüngling eintrat in die Zeit der größten Entscheidungen und alle die Kämpfe und fast wunderbaren Erfolge miterlebte, durch die sein Volk wie mit einem Schlage zur Größe emporgehoben wurde. Welche Anregung und Nahrung für einen solchen Geist in dem empfänglichsten, für alle Eindrücke offnen und sie unmittelbar in Fleisch und Blut verwandelnden Lebensalter! Wir denken hier

nicht einmal an den letzten Inhalt dieser weltgeschichtlichen Epoche, wie derselbe namentlich im Protestantismus zu Tage trat, sondern nur an jenen schönen Zug in dem Charakter jeder großen, durch hingebungsvolle Kämpfe bezeichneten Zeit, daß sie nämlich die Menschen höher stimmt und eine reine, von tief geistigen Motiven durchdrungne Atmosphäre schafft, die eine ideale Auffassung des Lebens, wie sie dem Genius Bedürfniß ist, nicht nur rechtfertigt, sondern sogar selbst nahelegt und fast aufdrängt. Einflüsse dieser Art lassen sich zwar kaum je bestimmt nachweisen, sind aber darum nicht weniger von großer und entscheidender Bedeutung und entziehen sich der Beobachtung, gerade weil sie tief gehen.

Lassen sich hier nur ganz allgemeine Andeutungen geben über das Werden seines Geistes, so tritt uns dasselbe schon in etwas bestimmteren Umrissen entgegen, da wo wir ihn mit dem Theater in Verbindung treten sehen. Seine Stellung am Theater brachte ihn in tägliche Berührung mit den Erzeugnissen der Dichter, mit ihren Bestrebungen, das Ringen der Zeit in die dramatische Form zu bannen, und wir haben schon hervorgehoben, wie wichtig die, wenn auch immer noch sehr rohen, dramatischen Versuche seiner Vorgänger für sein eignes späteres Schaffen waren. Er sah in ihnen doch den Weg eingeschlagen, auf dem er dann das Ziel erreichte, und auch das Ziel selbst war seinem Auge durch sie schon in den Gesichtskreis gerückt. Hier also kann man ein Mal meinen, ihm etwas näher zu treten; man kann sich hineindenken in das Interesse, mit dem er die Fortschritte des Dramas verfolgte, in die neidlose Freude, mit der er als ächter Künstlergenius die Erfolge der schon mit Ruhm genannten Dichter begrüßte und sich in sie vertiefte. Und hieran schließt sich, daß ihm sein Schauspielerstand die unmittelbarste Anschauung der mächtigen Wirkung gab, die das Drama übte; er sah die Ergriffenheit eines großen Menschenkreises durch die dargestellte Handlung und er selbst war unter denen, die sie hervorriefen. Darin lag sicher ein bedeutendes Moment seiner Entwicklung zum eignen dichterischen Schaffen hin; nicht bloß in technischer Beziehung ist sein Beruf als Schauspieler wichtig für ihn geworden, er gab

ihm nicht bloß Bühnenkenntniß und Einsicht in das Geheimniß der dramatischen Wirkung einer Handlung, sondern er gerade mußte die Sehnsucht nach eignem dichterischen Schaffen in ihm schärfen und selbst der damalige Zustand der Bühne, die Rohheit auch der bedeutendsten Bühnenstücke, konnte sie nur steigern. Denn wie einerseits die Schöpfung des Schönen, die vollendete künstlerische Gestaltung des in der Zeit liegenden Ideals, nach Vischer's schönem Ausdruck die Schuld des Genius gegen sein Volk ist, so ist sie nothwendig andrerseits für ihn Bedürfniß und er strebt selbst danach, es seinem Volke vor die Anschauung zu stellen. „Der Genius", sagt Vischer*), „ist Nichts ohne sein Volk; der Reiz, der Drang zu schaffen, das innerlich Geschaute herauszustellen an's Licht, ist nur das Gefühl, aus einem Stamm zu sein mit denen, welche auf diese Mittheilung harren; er weiß, daß Aller Augen auf ihn warten, und sieht, diese Augen warten zugleich, während er sein inneres Bild erzeugt."

Dieses Gefühl, erwartet zu werden, kann freilich stets erst da entstehen, wo sich das eigne innre Leben schon geklärt hat, wo der weltgeschichtliche Gehalt seines Genius schon zum Durchbruch in ihm gekommen ist und nun nicht mehr bloß der Wunsch, sondern die Gewißheit ihn erfüllt, Werke ächter Kunst hinstellen zu können. Selbst jene Stellung Shakspeare's am Theater also und die tiefgehenden Eindrücke, die sie ihm ohne Zweifel brachte, sind doch nur von untergeordneter Bedeutung für seine geistige Entwicklung; die letzte und allein entscheidende Triebfeder seines dichterischen Schaffens lag in ihm selber, in seinem eignen Bedürfniß nach Gestaltung der ihm in seinem Innern aufgegangenen großen weltgeschichtlichen Ideen, und diese wieder führen uns zurück auf sein inneres Leben selbst, auf seinen Drang nach voller sinnlicher Anschauung des in ihm lebenden Menschheitsideals, durch dessen ganz reale Ausprägung er sich allein zur Klarheit über sich und die Welt emporzuheben hoffen konnte. Dieses sein eigenstes Streben und Ringen gab zugleich den Anstoß und den Stoff zu seinen

*) Aesthetik, Bd. III, S. 4. 5.

Schöpfungen, und selbst die äußern Anlässe seines Schaffens, sowie die einzelnen inneren Erlebnisse sind, wie wichtig sie an und für sich auch sein mögen, für den Gang und Gehalt seines Dichtens doch nur von nebensächlicher Bedeutung. Die Hauptsache ist der in dem Leben der Zeit wurzelnde, eingeborne ideale Lebensgrund seines Genius, der in ihm wirkende, bei aller individuellen Bestimmtheit und Originalität doch weltumfassende menschheitliche Geist, der, in ihm Fleisch geworden, danach ringt, sich seiner selbst bewußt zu werden und seinen Inhalt in seinen eignen Gebilden lebendig anzuschauen.

Den Entwicklungsgang, den Shakspeare so durchläuft als der eigentliche Repräsentant des idealen Strebens seiner Zeit, sind wir im Stande bis in's Einzelne zu verfolgen. Wir unterscheiden deutlich drei Perioden seines Geisteslebens. Das alle gemeinsam beherrschende Ideal selbst, das von Anfang an in ihm vorhanden ist und dessen er sich dann in seiner Dichtung zu versichern strebt, haben wir schon bezeichnet — es ist die alleinige Herrschaft des göttlichen Geistes im Leben und die Fähigkeit des Menschen, als sein Träger Welt und Schicksal zu beherrschen und sein ganzes Dasein auf ihn zu begründen. Dieses ihn ganz erfüllende und beseelende Ideal, das die Mitgift bildet, die er seiner Zeit verdankt, bestimmt und beherrscht durch die allmähliche Entfaltung seines reichen, sich immer reiner herausbildenden Gehalts den Charakter und Geist der drei Perioden, durch die wir den Dichter hindurchgehen sehen. Die erste ist die Periode der begeisterten Erfassung des Ideals, der in allen Sphären des menschlichen Daseins ihm entgegentretenden Immanenz Gottes und der auf sie begründeten menschlichen Freiheit; es ist die Periode der aus jedem Kampf sich neu und unversehrt wiederherstellenden glaubenvollen Begeisterung, und ihr Charakter ist bei allem Realismus der Darstellung der rein idealistische. — In der zweiten stellt er sich die dem Menschen gesetzten Grenzen seiner Macht vor Augen und mißt zugleich die Welt, wie sie thatsächlich ist, mit allen ihren Mängeln an dem idealen Bilde, das er von ihr in sich trägt; es ist die Periode des Rea-

lismus, und er selbst erscheint hier als der völlig gereifte Mann von ebenso gewaltigem Streben wie von sicherer Selbstbescheidung und bei aller Klarheit über die wirkliche Welt doch von unerschütterlicher Treue gegen sein Ideal. Die dritte Periode endlich ist die des inneren und äußeren Abschlusses mit der Welt; ihr Charakter ist ein vorwiegend religiöser, sie stellt die Forderung innrer Läuterung und absoluter Hingebung an Gott; als Grundton geht durch diese Periode jene ernste Sammlung und verklärte Heiterkeit, für die die Welt mit ihren Freuden und Schmerzen bereits weit hinten liegt.

Die Grenzen zwischen den einzelnen Perioden dieses in sich selbst abschließenden Entwicklungsganges des Dichters mit voller Schärfe zu bestimmen, ist zwar unmöglich, theils weil es uns an genauen chronologischen Daten über die Entstehung der einzelnen Dichtungen gebricht, theils schon deshalb, weil die Entwicklung des innern Lebens des Menschen durch vielfache Zufälligkeiten bedingt ist und keineswegs durchweg nach logischen Gesetzen fortschreitet. Annähernd aber läßt sich sagen, daß die erste Periode Shakspeare's etwa mit seinem 36. Lebensjahre, also mit dem Ende des Jahrhunderts, abschließt und nächst den beiden erzählenden Gedichten den größten Theil der Lustspiele mit Einschluß von Viel Lärmen um Nichts, die beiden Tragödien Romeo und Julie und Hamlet und mit Ausnahme Heinrich's VIII. sämmtliche mittelalterliche Historien umfaßt; daß dann die zweite Periode, der außer den genannten fast alle eigentlichen Tragödien, Julius Cäsar, ein Paar vereinzelte Lustspiele und einige der großen Dramen, wie Maß für Maß, angehören, etwa bis in sein 44. Lebensjahr reicht, und daß in die dritte Periode, die die letzten acht Jahre umfaßt, nächst der historischen Komödie Troilus und Cressida und den römischen Historien Coriolan und Antonius und Cleopatra, ferner Heinrich VIII. die letzten großen Dramen: Wintermärchen, Cymbeline und endlich der Sturm fallen.

Im Allgemeinen bestätigt die Reihenfolge der Werke Shakspeare's, wie sie sich stellt, wenn man von der Entwicklung seines

innern Lebens ausgeht, die Resultate der auf äußre Daten und auf die sprachliche Seite seiner Dichtungen begründeten chronologischen Forschungen, und die Abweichungen sind entweder unwichtig oder sie können sogar, wenigstens in einzelnen Fällen, dazu dienen, die chronologische Forschung zu berichtigen, die keineswegs schon als abgeschlossen und durchweg zuverlässig gelten kann. — In dieser, in der That fast vollständigen Uebereinstimmung des zeitlichen und logischen Auftretens der einzelnen Entwicklungsphasen des geistigen Lebens Shakspeare's liegt etwas eigenthümlich Großartiges; sie hebt die oben zugestandne Einschränkung über die Unmöglichkeit, die Perioden seines Geisteslebens scharf zu trennen, bis zu einem gewissen Grade wieder auf und läßt seinen Entwicklungsgang bei aller geistigen Hoheit, die ihn charakterisirt, wie einen mit innerer Nothwendigkeit sich vollziehenden Naturprozeß erscheinen, der keine Stufe oder Phase überspringt und höchstens ein Mal eine Anschauung späterer Jahre vorwegnimmt oder als Zeugniß des unverwüstlichen Reichthums, aus dem das Ganze hervorgeht, noch auf einer späteren Stufe jugendliche Triebe treibt, die man da nicht mehr erwartet hätte. — Dieser naturnothwendige Charakter seiner Dichtung prägt sich auch in dem Zuge aus, daß sie da ist, so wie das innere Leben in ihm zu treiben anfängt, und daß, wenn man absieht von Titus Andronicus und dem ersten Theil Heinrich's VI., die eben deshalb schwerlich ein Recht haben, als Shakspeare'sche Producte zu gelten, kein einziges Werk von ihm aufzuweisen ist, das nicht aus einer tief innerlichen Regung entsprungen wäre. Ein solches Zusammenfallen des freiesten Geistesringens und des Naturnothwendigen in der Entwicklung ist ja das eigentliche Kennzeichen des Genius, aber es ist darum nicht weniger zugleich die letzte Bestätigung der innern Wahrheit und idealen Hoheit seines Strebens, es bezeichnet die absolute Ausscheidung aller menschlichen Eitelkeit und Willkür aus seinem Wesen, aller Einmischung des eignen kleinen Ich in die große Aufgabe, die ihm gestellt ist; es ist die entscheidende Probe für die Wahrheit seiner Hingebung an sein Ideal und an dessen mit innerer Nothwendigkeit sich selbst immer weiter trei-

benden und in stetigem Fortschritt sich entfaltenden sittlichen Gehalt. Und so werden wir denn auch hier wieder hingewiesen auf den großen Menschen Shakspeare, der hinter seinen Werken steht. Seine geistige Entwicklung und mit ihr seine sich an sie anschließende Dichtung tragen nur deshalb diesen naturnothwendigen Charakter, weil er in der That ganz hingegeben war an seine Sache und als ihr lebendiger Vertreter Antheil gewann an dem großen, auf die Nothwendigkeit gebauten Entwicklungsgange der Idee. —

Vergegenwärtigen wir uns jetzt noch ein Mal die oben zum Theil schon beiläufig berührten chronologischen Notizen, die uns über die erste Periode der Dichtung Shakspeare's überliefert sind. Zuerst steht fest, daß Venus und Adonis sein Erstlingswerk war; er selbst nennt es, wie wir sahen, in der Widmung an den Grafen Southampton „den Erstgebornen seiner Erfindung" (the first heir of my invention). Das zweite Datum gibt uns der ebenfalls schon erwähnte Angriff Greene's mit der an ihn sich anschließenden Ehrenerklärung Chettle's, beide, wie bemerkt, aus dem Jahre 1592. Daß er damals bereits manche seiner Stücke geschrieben haben mußte, kann nicht zweifelhaft sein. Heinrich VI. war jedenfalls schon ganz auf der Bühne erschienen; wir haben oben gesehen, daß der dritte Theil Heinrich's VI. in jenem parodirten Verse von Greene selbst citirt wurde. Zu diesen Notizen kommt nun noch jene Aufzählung der Werke Shakspeare's, die sich in dem literarhistorischen Buche von Francis Meres findet. Das Buch — Palladis Tamia — erschien im Jahre 1598 und die Werke, die es aufzählt, sind: Venus und Adonis, Lucretia, die Sonette, die beiden Veroneser, die Komödie der Irrungen, Verlorne Liebesmüh', Gewonnene Liebesmüh' (in unsrer Sammlung, wie wir zu zeigen hoffen, die gezähmte Widerspenstige), der Sommernachtstraum und der Kaufmann von Venedig, Richard II., Richard III., Heinrich IV., König Johann, Titus Andronicus und Romeo und Julie. Daß dies Verzeichniß nicht vollständig, ist oben schon gesagt worden, es fehlen auch außer dem Hamlet noch einige der im Jahre 1598 sicher schon

aufgeführten Stücke, wie z. B. Heinrich VI. Aber trotz ihrer Unvollständigkeit ist die Aufzählung für uns von großem Werth, insofern sie für die namhaft gemachten Stücke eine sichre Grenzlinie zieht. Dieselbe fällt sogar fast zusammen mit derjenigen, die wir oben für die erste Periode der Shakspeare'sche Dichtung aufgestellt haben. Nur Heinrich V., die lustigen Weiber von Windsor und Viel Lärmen um Nichts brauchen wir noch hinzuzunehmen und unsre erste Periode Shakspeare's ist geschlossen.

Die einzige erhebliche Schwierigkeit bietet die Bestimmung des Jahres, in dem Shakspeare Venus und Adonis schrieb und damit seine Laufbahn als Dichter eröffnete. Wir haben unsre Ansicht über diesen Punkt schon ausgesprochen*). Es ist keine Frage, daß dies Ereigniß verhältnißmäßig spät zu setzen ist. Nach Allem, was wir oben an inneren sowohl wie äußeren Anzeichen aufgeführt haben, kann es keinem Zweifel unterliegen, daß Shakspeare zwar nicht den letzten Inhalt seiner Begeisterung, wohl aber die Anregung zu dieser ersten größeren Dichtung aus derselben Quelle schöpfte, aus der auch die Sonette entsprungen sind, aus seiner Liebe zu dem Grafen Southampton. Thatsache ist nun aber, daß dieser erst im Juni des Jahres 1590 nach London kam; weiter als die zweite Hälfte dieses Jahres also dürfen wir gegenüber der eignen Angabe Shakspeare's, daß Venus und Adonis sein Erstlingswerk sei, den Beginn seiner dichterischen Laufbahn nicht hinaufrücken. Selbstständige Werke wenigstens und solche, die er selbst später noch würdig hielt, sie als Kinder seiner „Erfindung“ anzuerkennen, hat er vor dieser Zeit sicher nicht geschaffen.

Das ist nun allerdings auffallend. Denn damals stand er bereits in seinem 27. Lebensjahre, und welche Reihe großer Werke hatten nicht andre Dichter, z. B. unser Goethe und Schiller, schon geschaffen, als sie das gleiche Alter erreichten! Man hat sich denn auch bei jener Angabe Shakspeare's, so bestimmt sie lautet, nicht beruhigt, sondern sich bemüht, ihre Beweiskraft wegzudemonstriren und zu leugnen. Dramen, sagt man, könne er immerhin

*) Vgl. S. 95 ff.

schon eine ganze Anzahl gedichtet haben, denn sie galten damals kaum als Dichtungen, poëms, auch er selber habe sie gewiß nicht so angesehen und eben deshalb auf seine eignen dramatischen Producte einer „Dichtung“ wie Venus und Adonis gegenüber keinen Werth gelegt; so viele Dramen er auch schon gedichtet haben mochte, er habe dieses Werk darum doch mit vollem Rechte als „den ersten Erben seiner Erfindung“ bezeichnen können. — Daß diese Argumentation eine sehr künstliche und gezwungne ist, wird man ohne Weiteres zugeben; sie ist überdies kaum statthaft, da Shakspeare sein Gedicht nicht einmal ausdrücklich poëm nennt. Und hiezu kommt noch, daß nicht wohl anzunehmen ist, er sollte kein Bewußtsein gehabt haben über die Originalität und Tiefe seiner Dramen, auch der frühesten und kleinsten Lustspiele, die sicher auch in seinen Augen ebensoviel Anspruch darauf hatten, „Erben seiner Erfindung“ zu heißen wie Venus und Adonis. Aber auch abgesehen von allem Andern — wie erscheint bei jener Auffassung sein künstlerischer Entwicklungsgang? Zuerst tritt er uns als Dramendichter entgegen, als Anhänger und Vertreter der oben charakterisirten populären Richtung der Literatur; darauf geht er mit dem im italienischen Stil geschriebnen Venus und Adonis zu der ästhetischen Schule über, und obgleich er sich nun als ihr Mitglied zum ersten Mal Erfindung beizulegen wagt und seine früheren Producte des Namens Dichtung unwürdig erklärt, kehrt er doch, nachdem er nur noch die Lucretia in ihrem Geist gedichtet, alsbald wieder zum Drama zurück, wenn er nicht gar, was auch nicht ausgeschlossen ist, gleichzeitig beiden feindlichen Richtungen angehangen und neben jenen Gedichten in italienischem Stil Dramen nach der populären Weise geschrieben hat.

Hier ist Alles Widerspruch und namentlich schließt diese Auffassung jede organische Entwicklung der Shakspeare'schen Kunst aus, also gerade das, was sonst dem Geistesgang des Genius unwandelbar eigen zu sein pflegt; statt des Organischen, innerlich Vermittelten, sich selbst mit innerer Nothwendigkeit von Stufe zu Stufe weiter Treibenden haben wir hier ein prinziploses jähes Abspringen von einer Richtung zur andern, ein widerspruchsvolles,

haltloses Spiel, ein immer neues Ansetzen bei völlig mangelnder fester Grundrichtung. — Der Widerspruch steigert sich noch, wenn man die frühesten dramatischen Erzeugnisse des Dichters näher betrachtet. Gleich in ihnen stellt er Werke auf, in denen nicht nur Form und Gehalt sich vollständig decken, ächte Kunstwerke also, sondern die auch schon den neuen Geist rein zur Erscheinung bringen, denselben Geist, den seine Vorgänger in ihren Dichtungen vergeblich auszuprägen gestrebt hatten und für den die Form zu finden ihm nothwendig das Bewußtsein seines Genius und damit das seiner Mission als Dichter geben mußte. Und dennoch hätte er die schon gefundne Bahn noch wieder aufgegeben, um auf einer neuen einem ihm innerlich fremden und bald wieder als Trugbild erkannten Ideal nachzujagen!

So ist sicher die Entwicklung des Shakspeare'schen Genius nicht zu denken und so tritt sie uns auch aus seinen Schöpfungen nicht entgegen. Diese zeugen im Gegentheil für den organischen Charakter derselben und bestätigen auf das allerbestimmteste, daß Venus und Adonis das Erstlingswerk des Dichters war. Form und Geist des Gedichtes beweisen es gleichmäßig. Von der geistigen Seite bezeichnet Venus und Adonis, wie wir noch sehen werden, in der schlagendsten Weise den ersten Durchbruch des großen geschichtlichen Prinzips in seinem Geiste, und eben das ist hier gleich das Großartige, daß sich an diesen Durchbruch das Erwachen seines Genius knüpft. Er beginnt sein Dichten, weil und sowie das neue Weltprinzip ihn innerlich ergriffen hat. Noch aber ist er voll des Dranges nach unmittelbarer Anschauung des jetzt in sein Inneres eingetretnen Ideals, er wählt also den italienischen Kunststil der ästhetischen Schule, deren Formvollendung ihm diese allein verbürgen zu können scheint. Und auch als jenes neue Weltprinzip schon bestimmtere Gestalt in ihm gewinnt und ihn dazu forttreibt, die Welt an dessen geistigem Gehalt zu messen, bleibt er doch der ästhetischen Schule noch treu und schafft in der Lucretia ein Werk, dessen italienisch-romanische Form den ächt germanischen Geist kaum noch zu fassen vermag und das in der That einen fast zwitterhaften Charakter trägt.

Damit aber hat er dann auch seine Bahn gefunden, von der Lucretia geht er zum Drama über und nun bricht er für immer mit der italienischen Kunstform, nur seine subjectiven Seelenkämpfe stellt er noch nach wie vor in Sonetten aus sich heraus, sein weltgeschichtliches Leben, sein Ringen nach Klarheit über Wesen und Schicksal des Menschen, überhaupt über die großen sittlichen Probleme legt er von nun an in seinen Dramen nieder; diese selbst aber und gerade auch die frühesten unter ihnen weisen von Seiten des eignen Pathos des Dichters durchweg auf Venus und Adonis und Lucretia zurück; ähnlich wie die Morgenröthe und der Sonnenaufgang dem hellen Licht des Tages, so gehen diese farbenreichen erzählenden Gedichte Shakspeare's seinen geistesklaren dramatischen Schöpfungen nothwendig voraus.

Wir stehen also vor der Alternative, entweder den späten Beginn der Shakspeare'schen Dichtung, auch der dramatischen, einfach einzuräumen, oder die Entstehung von Venus und Adonis in eine frühere Zeit zurückzuverlegen. Daß Letzteres unmöglich ist, haben wir oben bereits gesehen. Wir würden damit den innigen Zusammenhang zerreißen, in dem das Gedicht so augenscheinlich mit der Begeisterung Shakspeare's für den schönen jungen Grafen und mit dem neuen Leben steht, das ihm durch dessen Freundschaft aufgegangen war. Mithin bleibt nur die Annahme des verhältnißmäßig späten Anfangs seiner Dichtung und diese ist in der That nicht einmal so bedenklich, wie sie auf den ersten Blick erscheint. Schon die äußern Schwierigkeiten, mit denen er in den ersten Jahren seines Londoner Aufenthalts zu kämpfen hatte, sind hier sicher von Bedeutung; sie mußten der frühen Entwicklung seines Genius nothwendig hemmend in den Weg treten; der Kampf mit dem Leben, so wichtig für die Charakterbildung er sein mag: poetische Stimmungen zu wecken und zu fördern ist er ungeeignet. Bedenkt man ferner die Reife und Vollendung auch der scheinbar unbedeutendsten unter den Werken des Dichters, soweit dieselben wirklich den Stempel seines Genius tragen, so fühlt man sich sogar geneigt, ihren Ursprung in eine Zeit zu verlegen, in der auch er selbst schon ein reiferes Alter erreicht hatte; Lessing hat bekannt-

lich sogar die Forderung reifer Jahre für den dramatischen Dichter aufgestellt. Endlich schließt jene Annahme keineswegs aus, daß Shakspeare sich nicht auch schon vor Venus und Adonis im Drama versucht haben sollte, nur freilich waren die Producte aus dieser frühen Zeit nicht solche, die er später noch als sein Eigenthum, als „Erben seiner Erfindung" anzuerkennen geneigt gewesen wäre. Titus Andronicus, die ersten Acte des Pericles, vielleicht auch der ursprüngliche Entwurf der beiden letzten Theile Heinrich's VI. mögen aus dieser unreifen Periode seines Dichtens stammen, man kann das sogar als wahrscheinlich bezeichnen — gewiß aber ist, daß selbst die frühesten Lustspiele nach Venus und Adonis entstanden sind und daß dieses Werk den Anfang der eigentlichen Dichtung Shakspeare's bezeichnet. Damit aber sind wir genöthigt, wegen des Zusammenhangs desselben mit dem Auftreten Southampton's in des Dichters Leben als frühesten Zeitpunkt des Beginns seiner Dichtung die zweite Hälfte des Jahres 1590 anzunehmen.

Charakter des Geisteslebens Shakspeare's während der ersten Periode.

Venus und Adonis. — Lucretia.

Den allgemeinen Charakter der ersten großen Entwicklungsperiode Shakspeare's haben wir oben schon bezeichnet. Er ist ein wesentlich idealistischer. Er wird bestimmt durch die dem Dichter aufgehende, immer umfassendere und tiefere Erkenntniß, daß das Leben und das eigne menschliche Wesen den Forderungen entspricht, die der Mensch von sich aus stellt, daß also Einklang ist zwischen Gemüth und Welt und nirgends eine Dissonanz zurückbleibt, die sich nicht in einer höheren Harmonie löste. Die Dichtung Shakspeare's in dieser Periode ist im höchsten Sinn das, was Goethe von jeder ächten Poesie sagt: „ein weltlich Evangelium". Sie verkündigt diese neue Anschauung der Welt und jede einzelne Erkenntniß, die ihr zu Grunde liegt, ist wie eine förmliche Entdeckung, die sein Genius ihn hat machen lassen und die die Welt nach dieser oder jener Seite in neuem, so noch nicht gesehenem Lichte zeigt.

Wir haben oben sein bis in's Unendliche gesteigertes Lebensgefühl, das ihn über jeden Mangel und jede Schranke erhoben und ihm eine Art Götterbewußtsein gegeben habe, als die eigentliche Quelle aller seiner Lebensäußerungen, auch seines Dichtens, bezeichnet, und in der That ist dem so. Wie Faust im Anschauen des von ihm selbst heraufbeschwornen Geistes, so hat er in dem unendlichen Reichthum und Schwunge seines Genius „abgestreift den Erdensohn" und „Götterleben" genossen, noch ehe er sich los-

gewunden von dem Reize, den das unmittelbare Leben über ihn übt. Da aber bricht das Bewußtsein der Schranken des menschlichen Daseins in ihm durch und nun tritt er, wie alle großen Genien im Anfang ihrer Entwicklung, in Kampf gegen alle Grundbedingungen des menschlichen Daseins oder mit andern Worten: er geht durch den Weltschmerz hindurch. Mitten in der unmittelbarsten Freude am Leben, die den Dichter charakterisirt und die bei ihm, wie wir gesehen haben, einen fast glühenden Charakter trägt, taucht der Widerspruch der geistigen und sinnlichen Natur des Menschen in immer anderen und inhaltvolleren Formen in ihm auf und treibt ihn zu immer tieferem Ankämpfen gegen die sinnliche Seite unsres Wesens und überhaupt gegen Alles, was sich unsrer Sehnsucht nach einem vollkommnen Dasein in den Weg stellt. Verzweiflung am Menschen, der ihm des Namens eines sittlich-geistigen Wesens unwürdig scheint, und Verzweiflung an der Welt, weil diese keine Bürgschaft biete für den Sieg des Guten oder für die Verwirklichung des Ideals, bildet seinen Ausgangspunkt und jenes Götterbewußtsein schärft den Kampf, weil es ihn nöthigt, den Menschen wie die Welt stets nur an dem höchsten, dem absoluten Maßstab zu messen. Aber desto tiefer ist dann auch die Versöhnung, mit der er wieder auftaucht aus dem Weltschmerz. Denn es braucht nicht erst gesagt zu werden, daß er ihn überwindet. Schon sein Humor, der in den Werken dieser ersten Periode einen so weiten Raum einnimmt, zeigt, daß er sich gründlich ausgesöhnt hat mit den Schranken des menschlichen Daseins und sie nicht mehr als Schranken empfindet. Aber der Humor ist nur eine der mannigfaltigen Formen, in denen sein neu gewonnener und nun fest begründeter Glaube an den Menschen und an die Welt sich ausprägt; der eigentliche Gewinn dieser Periode ist die neue Erkenntniß, die ihm in seinem Weltschmerz aufgeht und die er zuerst nach allen Seiten darstellt und verkündigt, die Erkenntniß der Immanenz, des göttlichen Grundes alles Lebens. Diese Erkenntniß schafft ihm nicht nur die nothwendige Bedingung für die Vollendung des Dramas, die ja von Anfang an an sie ge-

bunden war, er gewinnt auch an ihr von vornherein die Basis für sein geistiges Leben. Die Immanenz Gottes in der Welt und im eignen Wesen des Menschen gilt ihm als die Lösung des Lebensräthsels und erfüllt ihn mit einer Begeisterung, die ihn wie mit einem Schlage zum Herrn aller seiner Geisteskräfte macht und ihn gleich in seinen ersten Werken als vollendeten Dichter vor uns treten läßt. Und diese seine neue Weltanschauung ist es nun, die er in den Werken dieser ersten Periode verkündigt, die eben deshalb wie ein „weltlich Evangelium" dastehn; denn alle gehen sie darauf hinaus, das Göttliche, wie es dem Dichter aufgegangen, als den Kern des menschlichen Wesens und als die beherrschende Macht des Lebens aufzuweisen. Daß dem so ist, wird die Analyse der hieher gehörigen Werke, zu der wir nunmehr übergehen, darthun.

Venus und Adonis.

Den Stoff des Gedichtes bildet der bekannte Mythus von der Liebe der Venus zu dem schönen Sohn der Myrrha, der auf der Jagd durch einen Eber getödtet und von der trauernden Göttin in eine Anemone verwandelt wird. Ovid, dem Shakspeare den Stoff verdankt, schildert nur, wie die Göttin aus Liebe zu Adonis auf den Olymp Verzicht thut, um mit dem schönen Sterblichen zu leben, wie sie dann, als die Jagdlust in ihm erwacht, ihn warnt vor den Thieren, „denen die Natur Waffen geliehen", und endlich, wie er, ihre Warnung mißachtend, umkommt und von der Göttin in jene Blume verwandelt wird. — Aus diesem Stoff hat Shakspeare ein Gemälde aller Schmerzen und Qualen und der ganzen Gluth einer, wie er hinzufügt, unerwiderten Leidenschaft gemacht, die sich an der Kälte des geliebten Gegenstandes nur immer glühender entzündet, und, was mehr ist, er beleuchtet das Walten der Leidenschaft von einem Standpunkt, der ihn schon als Vorkämpfer des protestantischen Prinzips zeigt.

Venus und Adonis, diese erste Dichtung Shakspeare's, ist nämlich zugleich die eigentliche Grundlegung des ganzen Gebäudes seiner Weltanschauung. Der Stoff ist, wie gesagt, mythisch und der eine Hauptcharakter ist nicht einmal ein menschliches Wesen; dennoch ist das Gedicht in seiner Hand zu einer Verkündigung der Menschenwürde, des sittlich-geistigen Gehalts der menschlichen Natur geworden. — Man denke an Faust, an den Menschen mit den beiden „Seelen":

Die eine hält in derber Liebeslust
Sich an die Welt mit klammernden Organen.
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen.

Diese beiden Seelen schildert Shakspeare; zur Repräsentantin der einen, des Sinnesdranges, macht er die Göttin, die andre, den dunklen Geistesdrang, stellt er in Adonis dar, und indem er nun diese beiden Grundtriebe des Menschen zu ihren äußersten Consequenzen forttreibt, zwingt er sie, den jedem derselben zu Grunde liegenden Gehalt zu offenbaren. Der aber ist idealer, geistiger Natur.

Shakspeare schildert zuerst die Macht des in der Venus dargestellten Sinnesdranges. Das Bild, das er hier entwirft, ist ungemein reizvoll durch die Fülle der Poesie, die er in seiner Begeisterung für die Schönheit über dasselbe ausgegossen hat, aber es gestaltet sich doch mehr und mehr zu einem düstren durch den mit innrer Nothwendigkeit sich vollziehenden Prozeß der sittlichen Erniedrigung, in den der ein Mal zur Herrschaft gelangte sinnliche Drang die Göttin hineinreißt. Schon wo sie zuerst auftritt, ist sie nur noch das willenlose Werkzeug ihrer Leidenschaft für Adonis, und jeder weitere Schritt in ihrem Werben um den schönen Jüngling, jedes neue Scheitern ihrer Sehnsucht an seinem Widerstande steigert ihre allmählich zu wilder Gluth anwachsende Leidenschaft und wirft ein immer grelleres Licht auf den Gegensatz, in dem der Sinnesdrang zu Vernunft und Freiheit und zu allen Grundlagen des Geistes steht. Sie kommt zuletzt dahin, daß sie jede Rücksicht aus den Augen setzt:

Vergessenheit muß ihr das Banner tragen,
Vernunft und Scham und Ehre fliehn geschlagen.

Man sieht, was auch moralisirende Kritiker sagen mögen: Shakspeare ist weit davon entfernt, die Sinnlichkeit nur von der verlockenden Seite darzustellen, er hat sie ernst und würdig aufgefaßt, der Maßstab, an dem er sie mißt, kann nicht höher gegriffen werden und das Resultat, zu dem er, ohne einzugreifen, die Dinge sich forttreiben läßt, scheint geradezu vernichtend für die Bedeutung eines Wesens, in dem solche Mächte walten. Wie aber? ist es denn wirklich Ernst mit dieser Anschauung? ist die Sinnlichkeit, wie sie der Dichter in seiner Venus schildert, in Wahrheit jedes geistigen Gehaltes bar? Mitnichten! Ja, das Gegentheil ist wahr, sie ist von Anfang an von Geist durchdrungen, und dieses Erstlingswerk Shakspeare's gestaltet sich bei näherer Betrachtung, soweit Venus in Frage kommt, zu einer Rechtfertigung der Sinnlichkeit, zu einem lebendigen Beweise, daß die Sinnlichkeit, wie sie in der menschlichen Natur sich äußert — denn Venus vertritt hier den Menschen —, von vornherein auf geistigem Boden steht und sich von diesem gar nicht lösen kann. Man vergegenwärtige sich nur die Schilderung Shakspeare's. Die Leidenschaft der Göttin hat ihre Quelle gar nicht in der Sinnlichkeit, sondern im Geiste, und wie der Geist es war, der sie hervorgerufen, so begleitet sie dieser nun in alle ihre Aeußerungen hinein und nirgendwo langt sie an einem Punkte an, der sie ganz vom Geist verlassen zeigte. Shakspeare erschöpft sich in immer neuen Wendungen, um es recht eindringlich zu machen, daß nur die Schönheit des Adonis, der in der Schönheit sich offenbarende Geist die Göttin an den Jüngling fesselt, ja nicht einmal in seiner äußern Schönheit liegt seine Macht über sie, sondern in dem Dufte, den sie aushaucht, in dem Lichte, das von ihr ausströmt, kurz in der Quintessenz des Geistigen in ihr. Das „schwarze Chaos" würde wiederkehren, sagt sie, wenn seine Schönheit nicht mehr leuchtete. Darum gehört denn ihre Liebe auch ihm allein, sie knüpft sich an seine Person, an das Individuum, das Adonis heißt und das nur ein Mal in der Welt

vorhanden ist; sie ist eben Liebe, und wie ernst es Shakspeare damit gemeint hat, sie als Liebe hinzustellen, dafür zeugt die ganze zweite Hälfte des Gedichtes bis zum Schluß. Ihre Angst und Sorge um Adonis, als dieser sich der Gefahr der Eberjagd aussetzt, ihr Schmerz bei seinem Tode und ihr Rückzug aus der nun der Schönheit entleerten Welt tragen in der Schilderung Shakspeare's ein entschieden tragisches Gepräge.

Wir wenden uns zu dem zweiten, in Adonis dargestellten Grundtrieb des menschlichen Wesens, dem dunklen Geistesdrang, der nach Shakspeare's Darstellung in seinem Durst nach Thaten und seinem wilden Hinausstürmen in Abenteuer und Gefahren ebenfalls zur Verleugnung der Vernunft und Menschenwürde forttreibt. Wunderschön ist es, wie Shakspeare auch hier wieder mitten durch das Walten des blinden Triebs die Idealität der Menschennatur hervorbrechen läßt. Er führt in zwei Gestalten das Thier ein, entfaltet die vergeistigende Macht des sinnlichen Instincts im Thiere und stellt neben sie den Geistesdrang des Menschen. Wie ganz von Geist durchleuchtet erscheint das Thier in dem Renner des Adonis, da, wo derselbe, von der Stute gelockt, sich losreißt, ihr zu folgen! Alle Lebenskräfte des edlen Thieres sind bis zur höchsten Steigerung entfaltet, es ist zu einem Bilde der Kraft und Schönheit geworden und es verdankt dies einzig und allein der Macht seines Instincts. Adonis macht daneben fast den Eindruck der Stumpfheit, wenn er in den Armen der Göttin der Schönheit nur den einen Gedanken an die gestörte Jagd hat und im höchsten Pathos nach seinem Pferde ruft. Und ähnlich erscheint er neben dem zweiten, nicht minder classischen Bilde des Hasen, des „armen Wat", der, von den Hunden verfolgt, zu immer neuen, feinen und sinnigen Listen greift, um sein bedrohtes Leben zu retten. Wieder ist es der Instinct, der das Thier zu allen diesen, fast an die Vernunft heranreichenden Lebensäußerungen treibt, und wieder wird der Instinct in Adonis durch den dunklen Drang des Geistes erstickt; blind für die Gefahr und taub für alle Warnungen der um ihn besorgten Göttin stürmt er in den Tod. Und dennoch — welches ist das Resultat, das aus dieser

Gegenüberstellung von Mensch und Thier herausspringt? Ein Zweifel ist nicht möglich. Wie vorher in der Venus den geistigen Grund der Sinnlichkeit, so zeigt Shakspeare hier die prinzipielle Erhabenheit des Menschen sowohl über die Sinnlichkeit wie über den Selbsterhaltungstrieb, mit einem Worte über den Instinct. Die Ueberlegenheit des Thieres reduzirt sich darauf, daß es dem Instincte unterworfen ist, der es denn wohl scheinbar in die Sphäre des Geistigen erhebt, in Wahrheit aber jedes Hinausstreben über die sinnlichen Schranken ein für alle Mal ausschließt. Der Mensch dagegen steht von vornherein auf geistigem Boden.

So sieht denn das eigne Pathos Shakspeare's und die Anschauung des Menschen, die er zu Grunde legte, überall deutlich durch. Er löst die Widersprüche jener beiden „Seelen", deren Wirken die Menschenwürde zu bedrohen scheint, und mitten durch die Negation hindurch tritt sie in voller Klarheit und Realität heraus. Es mag sein, daß das eigne Erleben der Leidenschaft ihm den Anstoß zu dem Gedicht gegeben hat, aber das Gedicht selber zeigt keine Spur von einem solchen subjectiven Ursprung, es ist ganz in die Sphäre des Reinmenschlichen erhoben. Und merkwürdig, wie gerade dieses Erstlingswerk den Wesensunterschied von Mensch und Thier in scharf umrissnen Bildern hinstellt, gleich als hätte es ihn getrieben, sich so ein sichres Fundament für seine Darstellung des Menschen zu schaffen. Schöner konnte er sicher sein „weltlich Evangelium" nicht eröffnen als durch diese Verkündigung der Menschenwürde, die noch dazu zum ersten Mal auch der Sinnlichkeit gerecht wird, und merkwürdig bleibt dieser Beginn seiner Dichtung als ein Zeugniß des organischen Entwickelungsganges seines Geistes, der keine Stufe überspringt. Wir werden das auch später wenigstens im Ganzen und Großen bestätigt sehn *).

*) Es existirt eine prächtige Uebersetzung von Venus und Adonis von Freiligrath; auch die Uebersetzung von Wilh. Jordan in „Shakspeare's Gedichte", die auch die Sonette und Lucretia enthalten, ist leicht und anmuthig.

Lucretia.

Die Lucretia steht an eigentlich poetischem Reize ohne Frage weit zurück hinter Venus und Adonis. Nicht leicht wird es dem heutigen Menschen, diesem zweiten Werke Shakspeare's wirklichen Genuß abzugewinnen, zumal wenn er des Livius und seiner Darstellung der Sage sich erinnert. „Wer kann nach Livius die Verzweiflung der Lucretia erzählen?“ ruft Niebuhr aus, als er vor der Geschichte der Vertreibung des Tarquinius steht. Und in der That hat der liebenswürdige römische Historiker, der hier die Quelle Shakspeare's bildet, sich wahrhaft vertieft in jene schöne Sage und alle poetischen Motive derselben auf's Herrlichste herausgebildet. Sie macht bei ihm einen ächt tragischen Eindruck, der ganz allein durch die Entfaltung des Charakters der Lucretia vermittelt wird. Ein wahrhaft classisches Bild ist dieses Weib in ihrem unheilbaren Schmerz und ihrer doch keinen Augenblick gestörten großartigen Gefaßtheit, in der Klarheit über das, was ihr allein noch zu thun obliegt nach der Schmach, die sie erlitten, und in der Hoheit und Größe, mit der sie es ausführt, mit der sie sich zuerst den Schwur der Rache leisten läßt und dann sich den freigewählten Tod gibt. Selten wohl ist der antik-römische Geist auf so engem Raum so ausdrucksvoll und so gewaltig dargestellt worden, wie in diesem kurzen Kapitel des Livius.

Und was hat Shakspeare aus dieser Erzählung gemacht? Die edle Einfachheit der Livius'schen Darstellung, die plastische Ruhe, die über dem Ganzen liegt und auch im Einzelnen sich immer wieder herstellt, den imponirenden Charakter des Antiken, auf den wir doch gerade hier nur schwer verzichten — all dies hat er verwischt. Seine Lucretia ist zu einer ganz modernen Erscheinung geworden voll Sentimentalität und Reflexion, und wenn sie sich daneben allerdings auch hoher Zartheit und inniger Empfindung rühmen kann, so kommen doch diese Eigenschaften zu keiner recht lebendigen Wirkung, theils weil wir hier sie keineswegs erwarten,

theils aber auch, weil sie sich weniger in Thaten als in Worten zeigen, oder besser, weil die Worte so üppig anschwellen, daß sie die Thaten fast ertränken. Und dazu kommt, daß er ein seinem Stoffe an sich ganz fremdes Ereigniß, die Zerstörung Troja's, hereinzieht, die er ebenso in ganz modern-sentimentalem Sinne auffaßt und die überdies dem Werke den Anschein der Formlosigkeit gibt. Endlich verfehlt auch der Widerspruch des italienischen Kunststils zu dem Gedankeninhalt, der hier stark hervortritt, nicht, einen der Wirkung des Gedichts ungünstigen Eindruck auf den Leser zu üben, zumal der Dichter, wie auch schon in Venus und Adonis, sich von Tändelei nicht frei hält.

Und dennoch ist dies Gedicht von Seiten seines geistigen Gehalts eines der großartigsten Werke auf dem ganzen Gebiete der Poesie, und nur die Unermeßlichkeit des Stoffes, den der Dichter in den engen Rahmen eines noch dazu antiken Lebensbildes zusammenzupressen strebte, und seine noch unentwickelte Gestaltungskraft, daneben auch die widerstrebende fremde Kunstform tragen die Schuld, wenn es nicht als solches gilt. Die Lucretia ist nämlich die erste große Theodicee des Dichters, eine Rechtfertigung Gottes in Bezug auf die Existenz des Uebels in der Welt. Von der Betrachtung des menschlichen Wesens, das ihn in Venus und Adonis beschäftigte, sehen wir ihn hier übergehen auf das dem Menschen auf Erden angewiesene Loos und wieder stellt er dasselbe vom höchsten Standpunkt dar, von dem des selbstbewußten protestantischen Menschen.

Wir betrachten zuerst die Lucretia selber. Schon ihr Schicksal gestaltet sich in der Darstellung Shakspeare's zu einer Anklage der Gottheit. Untadelhaft in ihrer sittlichen Haltung und ohne einen Schatten persönlicher Verschuldung, ja gerade in Folge der Reinheit und Arglosigkeit ihres Sinnes, die es ihr unmöglich macht, das heranschleichende Böse zu durchschauen und sich gegen dasselbe zu schützen, verfällt sie dem Tarquinius wie das Lamm dem Wolfe, bloß weil sein gieriger Hunger sich gerade sie zur Speise ausgesucht hat, und durch diese eine, für sie unabwendbare Gewaltthat ist der ganze Gewinn ihres Lebens, „das, wofür

sie strebt' zu leben", ihre Ehre, dahin. — Es ist also von der Gottheit nicht gesorgt für den Schutz des Schwachen, und da dem so ist, so ist auch die Freiheit, die Macht des Menschen, sein Schicksal zu beherrschen, ein leeres Wort. Nicht einmal die Früchte seines sittlichen Strebens vermag der Mensch sich sicher zu bewahren. So faßt Shakspeare die Lucretia und auf dieser Basis ihres eignen Schicksals erhebt er sie zu seinem eigentlichen Organ, durch das er seine Anklage gegen die Weltordnung ausspricht. Leider hat er für sie keine andre Form gefunden als die gehäufter Reflexionen, die er der Lucretia in den Mund legt, und diese berühren allerdings vielfach als frostig; gleichwohl variiren sie alle das eine Grundthema des Gedichts, die Existenz des Uebels, und finden darin ihre Rechtfertigung. Aesthetisch mangelhaft, schließen sie doch die großartigsten Ausbrüche eines mit der Welt zerfallenen edlen Geistes in sich und überall blickt durch die durchsichtige Maske der vielfach zum leeren Schatten zerfließenden Lucretia das eigne Antlitz Shakspeare's in Fleisch und Blut hervor und verräth den eigentlichen Urheber der zum Theil furchtbaren Klänge, die uns entgegentönen. Es sind Klänge, die mehr als ein Mal an die düstersten aus seinem Hamlet, Lear und Timon erinnern und eine nahverwandte Stimmung athmen. Es wird das Bild der „Gelegenheit" heraufbeschworen, die, wie in Lucretia's eignem Falle, stets das Böse fördre, die Guten ohne Unterstützung lasse und nie dem Armen oder Kranken Erhörung seines Flehns gewähre. Es fallen grelle Schlaglichter auf den allgemeinen Jammer des menschlichen Daseins, das selten nur ein Mal wirkliches Glück aufzuweisen habe, das überall das traurige Bild der Nichtbefriedigung, der Freudelosigkeit und des Elends zeige; man fühlt sich hier vielfach berührt wie in Goethe's Werther, wenn auch der aller Weichheit feindliche Dichter der Lucretia die Anmuth der Klagen Werther's nicht erreicht. Und endlich werden wir aus der Stille und Enge des Privatlebens mit einer großen Wendung mitten in die Kämpfe des politischen Lebens der Völker hineinversetzt, um auch deren Rückwirkungen auf das Glück der Menschen anzuschauen. Das nämlich ist der Sinn der Ein-

führung des Unterganges Troja's, der so nicht mehr als ein hors d'oeuvre wirken kann und den er um so mehr berechtigt war hereinzuziehen, als derselbe ihm wie seiner ganzen Zeit als Symbol aller großen politischen Katastrophen galt. Und die Verknüpfung mit der Haupthandlung ist in der That noch leicht genug. Er führt seine Heldin vor ein Gemälde des Falles dieser einst so reichen und glücklichen Stadt und beleuchtet dann dasselbe wieder im Einklang mit der dem ganzen Gedicht zu Grunde liegenden Anschauung der Weltordnung. Die von Virgil bei allem Pathos so ergreifend geschilderte Katastrophe gilt ihm als eines jener, durch die Schuld Einzelner heraufgeführten politischen Ereignisse, die ihre zerstörende Macht über Glück und Leben zahlloser Unschuldiger und an dem Zwist der Machthaber gänzlich Unbetheiligter erstrecken. Mehrfach klingt hier das Horazische: Quidquid delirant reges, plectuntur Achivi durch, niemals aber in dem kühlen Tone des philosophischen Betrachters von Welt und Leben, sondern mit der ganzen Gluth und Vehemenz des für die Menschheit fühlenden Dichtergemüths. Besonders ergreifend und für Shakspeare selbst charakteristisch ist sein gewaltig ausbrechender Ingrimm gegen die Heuchler, die es verstehen, „der Wahrheit Kleid der Lüge anzuziehn" und ihre Maske für Jeden undurchdringlich zu bewahren. Die Urbilder Jago's und Andrer seines Gelichters finden sich schon in der Lucretia und auf sie führt hier Shakspeare sowohl den Untergang von Troja wie das Loos Lucretia's zurück. Lucretia ist außer Stande, die Scheinheiligkeit des Tarquinius zu durchschauen, und Priamus läßt sich durch Sinon's Duldermiene bestimmen, das verhängnißvolle Pferd in Troja's Mauern aufzunehmen.

Wie löst denn nun Shakspeare alle diese Widersprüche und worauf begründet er seine Theodicee? Die Antwort liegt in dem neuen Weltbild, das ihm im Dichten aufgeht und dessen Umrisse wenigstens deutlich heraustreten. In diesem Bilde ruht das menschliche Leben völlig auf sich selber, kein Gott greift in den Gang desselben ein zum Schutz des Schwachen, es ist ein in sich abgeschlossner Organismus, der seinen Schwerpunkt in sich selber

trägt und dessen Entwicklungsprozesse ein für alle Mal nur nach seinen eignen inneren Gesetzen sich entwickeln. Aber in dem vielgegliederten Bau dieses Organismus wird jeder Einzelne sowohl von dem Ganzen und dessen Träger, als auch von den besonderen Kreisen, in denen er steht, getragen und gehalten, es gibt Niemanden, der des Schutzes ganz entbehrte. So wenigstens ist der ursprüngliche Plan der Weltordnung; ihn zur Wahrheit zu machen, ist Sache des Menschen, dem sowohl der Antrieb wie die Fähigkeit dazu verliehen ist; der Antrieb liegt in dem Bewußtsein seiner sittlichen Verantwortlichkeit, die Fähigkeit in der ihm allein verliehenen Vernunft und in der Kraft des Willens.

Diese, fast bis zur Härte des Atheismus fortgetriebne Anschauung legt Shakspeare seiner Rechtfertigung der Weltordnung zu Grunde und von ihr aus beleuchtet er nun sowohl das Schicksal der Lucretia, als auch den Untergang von Troja, also beide große Sphären des menschlichen Daseins, das Privat- wie das öffentliche Leben, die Familie und den Staat. Was ist es denn, wodurch das Unglück über die Lucretia hereingebrochen ist? Nach Shakspeare's Darstellung hat Collatinus, der als ihr Gatte ihr natürlicher Beschützer war, es an sich fehlen lassen; er hat — so wendet der Dichter die Sage — die Schönheit seines Weibes und sein Glück an ihrer Seite „unweise" gepriesen, hat es ausgeschwatzt vor „dieb'schen Ohren" und dadurch die Gefahr, die er als ihr Gatte fernzuhalten berufen war, in thörichter Eitelkeit und Schwäche selbst heraufbeschworen. Und war nicht auch Tarquinius, der Räuber des Glückes der Lucretia, als Sohn des Königs sogar wie ausdrücklich dazu bestellt, die Schwachen zu beschützen? An Beschützern also fehlte es der Lucretia nicht, sondern die sie schützen sollten, ließen es an sich fehlen. Und ebenso verhält es sich mit den Leiden, die der Fall von Troja, die überhaupt die großen politischen Katastrophen über die unbetheiligte Masse bringen. Allerdings ist es zunächst nicht Priamus, sondern Paris, der durch die Entführung der Helena die Rache der Griechen herausgefordert hat, und Sinon's heuchle-

rische Thränen werden Anlaß, daß Troja fällt — aber was zwang Priamus, den König, der über das allgemeine Wohl zu wachen hatte, die That des Paris gutzuheißen, und warum ließ er sich durch Sinon's Thränen zu weichherzigem Mitleid hinreißen? „Priamus, warum warst du alt und doch nicht weise?“ ruft Lucretia aus. Entsprang nicht erst aus seiner Thorheit, aus seiner Schwäche alles Unheil? Weibisches Wesen, charakterlose Gutmüthigkeit, mangelnder Ernst in der Auffassung der Pflichten des königlichen Amtes — so stellt es Shakspeare dar — tragen viel mehr Schuld an Troja's Untergang als die feindliche Gewalt des Bösen, die der rechte Mann gar nicht hätte aufkommen lassen. Priamus und Collatinus sind Beide — nicht Männer, die sich dem Leben mit dem vollen Bewußtsein seines Ernstes gegenüberstellen, sondern Weiber, die sich von Regungen ihrer wechselnden Empfindung, ihrer Eitelkeit und Schwäche leiten lassen.

Und damit stehen wir denn nun vor dem eigentlichen Hauptgedanken Shakspeare's, den er mit vollster Klarheit durchführt und der dann für seine ganze weitere Entwicklung maßgebend geworden ist. Dieser Gedanke ist der der Selbstständigkeit des Menschen gegenüber dem Schicksal. Schon in dieser frühen Dichtung kommt er zu dem Satze: der Mensch ist Herr seines Schicksals und seines Schicksals Schmied. Sehen wir, wie er ihn durchführt. Hier tritt Tarquinius in den Vordergrund. Er macht ihn zum Repräsentanten alles selbstverschuldeten Elends und zeigt an ihm, ein Mal: wie wenig die Menschen im Allgemeinen geneigt sind, ernst und energisch für ihr wahres Wohl zu streben, und dann: bis zu welchem Grade sie fähig sind, sogar muthwillig an ihrem eignen Verderben zu arbeiten und mit sehenden Augen den Abgrund vor ihren Füßen aufzureißen. Es ist ein Gemälde von erschütternder Wahrheit und man begreift kaum, wie die sämmtlichen Darsteller der Shakspeare'schen Weltanschauung daran vorübergegangen sind wie an einer inhaltlosen, rein phrasenhaften Schilderung und wie neben demselben die erste Satire des Horaz ihren Ruhm hat behaupten können. — Was ist es denn — das

ungefähr ist der Gedankengang des Dichters — was ist es, was das Glück auf Erden so selten macht? Woher rührt die ewige Klage über Nichtbefriedigung, die, ausgesprochen oder in der Brust verschlossen, das Loos fast aller Menschen ist? Sie rührt daher, daß kaum Einer ein Mal nach dem strebt, was überhaupt beglücken **kann**, daß die Meisten einem wesenlosen Schein nachjagen und selbst das schon Errungene für einen neuen Schein, ein neues Schattenbild hingeben. Was das Glück von der Erde verbannt, das sind die **Süchten und Begierden der Menschen**; statt sich von der Vernunft leiten zu lassen, die ihnen gegeben ist, ihr Schicksal zu beherrschen, vertrauen sie sich blindlings „den trügerischen Flügeln falscher Begierden“ und stürzen so in's Verderben oder bringen sich um jedes wahre Lebensglück.

So Tarquinius, der diesen Prozeß der selbstmörderischen Zerstörung des eignen Glücks bis zu Ende durchläuft und den Shakspeare nun von Schritt zu Schritt auf seinem jäh abstürzenden Weg begleitet. Besonders schön und wohlthuend bei allem Schauerlichen des unaufhaltsam sich vollziehenden Prozesses ist hier die Schilderung des Widerstandes, den die menschliche Natur von sich aus dem Eindringen des Bösen entgegensetzt. Wie der Dichter in Venus und Adonis, weit entfernt, einzustimmen in die Verdammung der Sinnlichkeit, sie rechtfertigt, so zeigt er hier, obwohl nicht in ausgesprochenem Gegensatz zu der theologischen Anschauung, **die ursprüngliche Güte der menschlichen Natur**. Die That des Tarquinius gestaltet sich ihm, man möchte sagen, zu einer Verherrlichung des Schöpfers, der den Menschen so gebildet hat, daß Alles, was in ihm ist, sich gegen eine böse That empört, ja der selbst die Außenwelt noch anregt, ihn im Guten zu erhalten, der ihn aber dafür auch zwingt, die ganze Verantwortlichkeit auf sich zu nehmen, wenn er dennoch fällt. — Wenn irgendwo der Mensch seines Schicksals Schmied ist, sagt Shakspeare, so ist er es da, wo er zum Verbrecher wird und mit dem Glück seiner Nebenmenschen sein eigenes zerstört. „Wo ist noch Verlaß“, ruft er aus, „wenn der Mensch sich nicht mehr auf sich selbst verlassen kann? Wann will er hoffen,

Fremde gegen sich gerecht zu finden, wenn er sich selbst zu Grunde richtet?" — Und nun führt er uns Tarquinius' innern Kampf vor und zeigt an ihm, welche mächtigen Schranken der Verbrecher gewaltsam einreißen, wie er die warnende Stimme der Vernunft, die mahnende des Gewissens und wie er selbst die physische Angst des Herzens erst verleugnen muß, ehe er zur Ausführung der That schreiten kann. Man sieht, bei diesen Schutzwehren, die den Menschen umgeben, kann auch die verführerische Macht der Gelegenheit sich nicht mehr als Anklage gegen die Weltordnung behaupten. Es bleibt nur Eins übrig: daß sie dem Menschen überhaupt die Wahl des Bösen offen ließ, diese Wahl aber ist die Bedingung seiner Freiheit, auf die er unmöglich kann verzichten wollen.

Der Mensch ist aber nicht bloß seines Schicksals Schmied, er ist auch Herr desselben. Diese positive Form des Hauptgedankens der ganzen Dichtung vertritt Lucretia selbst. Er geht ihr mitten im Unglück auf und sie wird dann im Verlauf der Handlung zum Zeugen der dem Menschen eingebornen Kraft der inneren Erhebung, vermöge deren er sich, wie überhaupt über das Irdische, so über jedes einzelne Uebel hinauszuschwingen vermag. Frei faßt Lucretia den Entschluß zu sterben und frei vollführt sie ihn; das Bewußtsein, ihre Ehre rein zu hinterlassen, begleitet sie; sie stirbt, wie sie selbst sagt, als Siegerin. Es ist hier noch ein merkwürdiger Zug zu erwähnen. Shakspeare verdammt den Selbstmord der Lucretia, so bestimmt er ihn auch als einen Act der inneren Erhebung hinstellt. Er wirft durch Brutus einen ernstgemeinten Tadel auf sie, eine Härte, die der poetischen Wirkung des Werkes ohne Zweifel Abbruch gethan hat und die Zeugniß ablegt einerseits zwar von seiner entschieden männlichen, allem falschen Idealismus und aller Sentimentalität feindlichen Gesinnung, andrerseits aber auch von einer gewissen einseitigen Geistesrichtung, die das Gemüth nicht zu seinem Rechte kommen läßt. Und für eine solche Stimmung des Dichters sprechen auch noch andre Züge dieser Dichtung und spricht sogar das neue Weltbild selbst, das er entfaltet. Eine gewisse Härte liegt über

dem Ganzen, man fühlt sich angeweht von einem Geiste, wie er wohl in Menschen von besonders zarter Gemüthsanlage, aber auch von gewaltiger Kraft zur Herrschaft kommt, wenn sie ein großes Unglück durchzuringen haben und nun vorübergehend die weichere Seite ihres Wesens gewaltsam niederhalten. Besonders deutlich tritt dies noch am Schluß in dem überaus starken Nachdruck hervor, der auf die eigne Kraft des Menschen gelegt wird. Es ist eine merkwürdig andre Stimmung wie die, die den Hamlet dictirt hat, und gerade dieser Gegensatz fordert zur Vergleichung der beiden Dichtungen heraus. Wie dort Hamlet, so geht hier Shakspeare selbst vom Weltschmerz aus, und wie im Hamlet, so gilt es hier, die Welt, die „außer Fugen“ ist, „neu einzurichten“. Aber während nun Hamlet durch die stete Vertiefung in seinen Schmerz unfähig wird zu handeln und darüber zu Grunde geht: kommt Shakspeare in der Lucretia zu der Forderung verdoppelter Thatkraft im Kampfe mit der Welt und läßt die Wiederherstellung der sittlichen Ordnung allein durch sie zu Stande kommen. Die mannhafte Gesinnung und die eisenharte Natur des Brutus, der die Andern ihrem weichlichen Schmerz entreißt und sie zum Handeln antreibt, führt die Verbannung des Tarquinius und damit eine neue Staatsordnung herbei*). Wir werden auf Shakspeare's Stellung zu seinem Hamlet weiterhin einzugehen haben; was aber die Bedeutung der Lucretia für ihn betrifft, so liegt dieselbe wohl klar vor Augen: Sie ist, wie Venus und Adonis, ein Product seines geistigen Ringens und führt ihn zum ersten Mal zu der Erkenntniß einerseits der Idee der Weltordnung, die hier freilich noch des eigentlich lebendigen Odems der Immanenz Gottes entbehrt und an die Starrheit des Atheismus heranstreift — und andrerseits der Selbstständigkeit des Men-

---

*) Es mag hier noch darauf hingewiesen werden, wie wenig Werth Shakspeare auf die politische Freiheit gelegt hat. Die Befreiung Roms, die jeder heutige Dichter in den Mittelpunkt eines diesen Stoff behandelnden Gedichts gestellt haben würde, wird bei ihm mit keinem Wort erwähnt. Wir werden bei seinem König Johann eine ähnliche Bemerkung zu machen haben.

schen und seiner eignen Verantwortlichkeit für das Loos, das ihm auf Erden zu Theil wird. Mit diesen beiden Resultaten, die die Grundbedingungen alles dramatischen Schaffens bilden, sehen wir ihn nun zum Drama übergehen — gewiß ein Beweis, daß der Eintritt in die eigentliche Sphäre seines Genius nicht bloß durch äußere Verhältnisse motivirt war. Die neu errungne Anschauung des Lebens und des Menschen selber, wenn sie auch noch der vollen Klärung und Vertiefung entbehrte, trieb ihn mit fast zwingender Nothwendigkeit von innen heraus dem Drama zu.

Wir haben noch ein Wort über das Verhältniß dieser beiden frühesten Dichtungen Shakspeare's zu einander und zu den nun folgenden Dramen seiner ersten Weltschmerzperiode hinzuzufügen. In Venus und Adonis sahen wir den Dichter nach Klarheit ringen über die Frage, ob das menschliche Wesen den Forderungen entspricht, die der Mensch vermöge des ihm eingepflanzten Bewußtseins seiner höheren Natur an dasselbe stellen muß. In der Lucretia wirft er dieselbe Frage auf in Bezug auf die Stellung des Menschen in der Welt. Damit sind die beiden Grundtöne angeschlagen, die das erste Stadium seiner Entwicklung beherrschen. In die Bedingungen des eignen Wesens und in die Schranken der Welt einzugehen, ohne den idealen Interessen des Geistes und seiner Freiheit zu entsagen, das ist die erste Aufgabe, die an den zum Bewußtsein erwachenden Menschen herantritt. Aber nur dem großen Menschen tritt diese Aufgabe in voller Klarheit und in ihrer ganzen Bedeutung in's Bewußtsein, nur der fein organisirte Mensch, vor Allem der Dichter, empfindet die ganze Härte des doppelten Gegensatzes, in den der menschliche Geist damit von vornherein hineingestellt ist. Wir haben die ersten Wirkungen dieses Gegensatzes auf das noch junge Gemüth Shakspeare's verfolgt, schon sie verliefen in den beiden angegebenen Richtungen und aus der glücklichen Lösung der ihm damit entgegentretenden Probleme kamen ihm die Impulse zu seinem dichterischen Schaffen. Nun tritt er zwar mit Abschluß der Lucretia in eine neue Dichtgattung über, aber das Verhältniß seines Dichtens zu seinen inneren Erlebnissen bleibt dasselbe, es bleibt auch

hier gebunden an die stetig fortschreitende und sich vertiefende Lösung jener großen Aufgabe des Menschen, die in immer neuen und inhaltreicheren Problemen an ihn herantritt. Und so schließen sich denn die Dramen dieser Sturm- und Drangperiode Shakspeare's theils an Venus und Adonis, theils an die Lucretia an, je nachdem sie das Erleben entweder der Schranken des menschlichen Wesens oder der der Welt zur Voraussetzung haben. Wir führen zunächst die mit der Lucretia eingeschlagne Richtung des Dichters, die Richtung auf die Welt, weiter und beginnen daher mit dem ersten seiner beiden großen mittelalterlichen Cyclen, Heinrich VI. und Richard III., der unbestritten zu den ältesten unter seinen Werken zählt.

Heinrich VI. und Richard III.

Ein Stück aus diesem Cyclus, der dritte Theil Heinrich's VI., ist oben schon beiläufig erwähnt worden bei Gelegenheit jenes Angriffs Greene's auf den „Bühnenerschütterer" Shakspeare, und eben dieser Angriff gab uns dann einen sichern Anhalt für die Bestimmung des Alters dieses Cyclus; die drei Theile Heinrich's VI. wenigstens müssen schon im Jahre 1592 vollendet gewesen sein. Ueber Richard III. besitzen wir nun allerdings keine so bestimmte chronologische Notiz; er ist aber in so engem Anschluß an den dritten Theil Heinrich's VI. gedichtet und steht diesem auch in Behandlung der Sprache und Metrik so nahe, daß ein Zweifel an seiner Entstehung unmittelbar nach Vollendung der drei ersten Theile des Cyclus nicht aufkommen kann. Er wird spätestens im Jahre 1593 gedichtet sein.

Man hat nun aber einen andern Zweifel erhoben von ungleich größerer Bedeutung, nämlich gegen den ächt Shakspeare'schen Ursprung aller drei Theile Heinrich's VI. Sie sollen sämmtlich nichts weiter sein als Ueberarbeitungen von Stücken Andrer zum Gebrauch der Bühne und überhaupt soll Shakspeare seine Laufbahn als dramatischer Dichter damit begonnen haben, daß er die Schauspiele älterer Dichter überarbeitete und bühnengerecht machte. Es ist dies eine, in Deutschland zuerst von Tieck aufgebrachte, dann hauptsächlich von Gervinus gestützte Lieblingsansicht der Kritiker und Biographen Shakspeare's, die, scheint es, dazu helfen soll, das Wunder seiner Größe zu erklären; man will ihn gleichsam stufenweise zur Vollendung aufsteigen lassen und man ist froh,

auf diese Weise wenigstens die äußere Erscheinung seines Genius, die Formvollendung seiner Werke, dem begrifflichen Verständniß einigermaßen vermittelt zu haben. Man bedenkt nicht, daß das eigentliche Wunder, das jenes andre bedingt und in sich schließt, sein Genius selbst, durch solchen Nachweis einer äußeren Vermittlung auch nicht einmal berührt wird. Aeußerlich ist diese Ansicht überdies fast ohne jede Stütze. Es gibt unter seinen Werken nur ein einziges, von dem sich mit einiger Bestimmtheit sagen läßt, daß es eine bloße Ueberarbeitung einer fremden Dichtung ist, und das ist das erste Stück unsres Cyclus, der erste Theil Heinrich's VI., von dem wir sogleich weiter sprechen werden; die beiden anderen, die man etwa noch anführen könnte, die gezähmte Widerspenstige und König Johann, sind, wie sich noch zeigen wird, trotzdem sie dem Stoffe nach auf einem älteren fremden Werk beruhen, dennoch völlig neue selbstständige Schöpfungen sowohl durch die Herausbildung der Charaktere und Sprache, wie vor Allem durch die zu Grunde gelegte Weltanschauung, von der aus der Dichter stets das Ganze wie alles Einzelne gestaltet.

So wenig gestützt aber auch diese Theorie ist, sie besteht und ihr zu Liebe hat man sich, wie gesagt, nicht begnügt, den ersten Theil Heinrich's VI., den manche Kritiker Shakspeare ganz absprechen und der wirklich ein mehr als mittelmäßiges, zum Theil sogar elendes und gemeines Machwerk ist, als eine Ueberarbeitung einer fremden Dichtung zu bezeichnen, — auch die gewaltigen Gestalten, die uns in dem zweiten und dritten Theil des Cyclus entgegentreten, dieselben, in denen Vischer mit glücklich genialem Blick die ächten Nachkommen der Nibelungen-Recken erkannte, auch sie sollen Schöpfungen eines andern Dichters sein, eines zweiten Shakspeare also — denn nur ein solcher konnte sie erschaffen — ja, auch die unheimliche, gespenstische Beleuchtung, die hier ihr grausiges Licht auf sie wirft und die ganze Gluth und Alles durchdringende Kraft der Geistessonne Shakspeare's in sich gesogen hat, auch sie soll jener Andre ausgegossen haben über das Werk und Shakspeare soll ihm das Alles — man kann nur sagen — gestohlen und ihn dadurch um den wohlverdienten Ruhm der Un=

sterblichkeit betrogen haben. Denn ist wirklich das uns erhaltne ältere Werk, das Shakspeare in den beiden letzten Theilen Heinrich's zu der Form herausarbeitete, in der wir es jetzt vor uns haben, nicht sein eignes, ist es nicht der erste, in allem Wesentlichen schon ganz ausgearbeitete Entwurf seines späteren Werkes, sondern das Product eines Andern: dann steht in der That der Anspruch Shakspeare's auf die Autorschaft an diesen Stücken des Cyclus, um mit Delius zu reden, auf den allerschwächsten Füßen und der eigentliche Ruhm derselben gebührt dem unbekannten Dichter des ursprünglichen Werks. Es bedarf, um diese Ueberzeugung zu gewinnen, nur einer einigermaßen sorgfältigen, den großen Gang der Handlung und die Entwicklung der Charaktere in's Auge fassenden Vergleichung der beiden Dichtungen, die die Delius'sche Shakspeare-Ausgabe auch uns Deutschen möglich gemacht hat. Eine solche Vergleichung führt zu dem Resultat, daß alles Wesentliche, die dramatische Gestaltung des Stoffes, die Aussonderung und Charakteristik der Personen, das Ziel, auf das die Handlung losarbeitet, das sittliche Pathos, das sie durchwebt, ja selbst Stil und Vers schon von dem Dichter des älteren Werks gegeben war, und mehr braucht es für den Unbefangnen nicht, um jeden Zweifel an der Identität desselben mit Shakspeare fallen zu lassen.

Anders steht es aber mit dem ersten Theil Heinrich's VI. Wir müssen hier etwas weiter ausholen, um unsre Auffassung zu begründen. Zunächst ist es eine eigenthümliche Erscheinung, die dem Verständniß der sogenannten Historien bei uns kein allzu günstiges Zeugniß ausstellt, daß man im Wesentlichen noch immer an der alten Schlegel'schen Auffassung festhält, die bekanntlich die ganze Reihe der Historien als ein großes künstlerisches Ganzes ansieht, dessen Kern und Körper die beiden großen Cyclen bilden und das König Johann als Prolog einzuleiten, Heinrich VIII. als Epilog zu schließen habe. Und zwar ordnet man bei dieser Betrachtungsweise die beiden Cyclen nicht in der Folge, in der der Dichter sie geschaffen hat, sondern man wendet sich an die Geschichte Englands, um sich von ihr die Reihenfolge seiner

Dichtungen dictiren zu lassen. Richard II., Heinrich IV. und V. gehen also dem viel früher entstandnen Heinrich VI. und Richard III. voran. — Es läßt sich nun am Ende nicht allzu viel dagegen einwenden, wenn man, wie das z. B. bei der Feier des Shakspeare-Jubiläums in Weimar geschehen ist, zum Zweck der Aufführung der Stücke vor einem großen Publicum, das stets mehr dem stofflichen Zusammenhange als dem, von dem Dichter entrollten, idealen Weltbild sich hingeben wird — wenn man zu einem solchen praktischen Zwecke die geschichtliche Seite in den Vordergrund rückte, obwohl natürlich eben damit auf die Wirkung der eignen künstlerischen Gedanken Shakspeare's zum guten Theil verzichtet war. Auf wissenschaftlichem Boden aber und überall da, wo es sich um lebendiges und volles Aufnehmen der von dem Dichter seiner Schöpfung eingehauchten Harmonie handelt, ist eine solche Gruppirung der Stücke, die dem Geiste nach absolut Geschiednes in täuschende äußere Verbindung bringt, durchaus unstatthaft und verwerflich. Es kann, um von König Johann und nun gar Heinrich VIII. ganz zu schweigen, der ein Product der spätesten religiösen Anschauung des Dichters ist — es kann, sagen wir, keine zwei entgegengesetzteren Welten geben, als die Shakspeare in den beiden großen Cyclen hingestellt hat. Sie verhalten sich etwa zu einander wie Zerstörung und Aufbau, wie das wilde selbstmörderische Wüthen des zur Herrschaft gelangten bösen Geistes zu dem Siege des — nicht aus dem Bösen, sondern aus sittlicher Fäulniß langsam sich emporringenden, erst nach manchen Verirrungen seiner selbst bewußt gewordnen Guten — wie ist hier auch nur ein gemeinsamer Zug, geschweige denn ein harmonisches Ineinandergreifen und Zusammengehen möglich, vorausgesetzt, daß beide Werke wirklich Kunstorganismen sind, wie sie es sind? Und wie soll man es ertragen, sie die Plätze wechseln und, nachdem man eben Zeuge gewesen, wie sich ein edles Volk unter schweren Kämpfen zum Bewußtsein seiner nationalen Aufgabe erhoben und zu lebendiger Einheit durchgerungen hat, nun dasselbe Volk in blinder Verkennung seines nächsten und höchsten Interesses sich selbst zerfleischen zu sehen, um schließlich mit

allen seinen heiligsten Gütern der rücksichtslosen Selbstsucht eines Despoten zum Opfer zu fallen? Dazu aber zwingen uns fast sämmtliche Erklärer Shakspeare's; selbst der sonst so feinfühlige Vischer*), der noch in seiner Abhandlung über Hamlet die über einem Shakspeare'schen Werke schwebende Stimmung so schön zu schildern gewußt hat — hier läßt er den Leser im Stich und seine Autorität nicht minder wie die Schönheit und Größe seiner Darstellung ist dann natürlich entscheidend gewesen; nur Gervinus hält sich wie immer frei, dafür aber ist er es vor Allen, der bei uns in Deutschland die Autorschaft Shakspeare's an der älteren Redaction der beiden letzten Theile Heinrich's VI. geleugnet hat, er spricht Robert Greene die Ehre dieser Schöpfung zu**) und reißt daher consequent in seiner Darstellung Richard III. von dem Ganzen des Cyclus los. Der zweite und dritte Theil Heinrich's VI. figuriren in seinem Werke durchweg als das Eigenthum dieses, wenn auch poetisch begabten, doch der tragischen Kraft völlig entbehrenden, charakterlosen Menschen.

Wie durchaus selbstständig und in sich geschlossen dieser erste Cyclus ist, das wird besonders klar, wenn man die Anschauung

---

*) Vgl. „Shakspeare in seinem Verhältniß zur deutschen Poesie, insbesondere zur politischen" — neu aufgelegt in den „Kritischen Gängen". Neue Folge. 1861.

**) Diese Ansicht stützt sich im Grunde allein auf die oben (S. 68) citirte Stelle aus Greene's Schrift: „A Groat's worth of Wit bought with a million of Repentance", wo Greene den „Bühnenerschütterer" Shakspeare an upstart crow beautified with our feathers nennt und einen Vers aus dessen Heinrich VI., 3. Theil, parodirt. Gerade der Vers aber, den Greene parodirt — Oh Tygers hart wrapt in a womans (player's) hide — findet sich schon in der ersten Redaction des Stückes; Greene hätte also, wenn dieselbe wirklich sein Eigenthum war, einen von ihm selbst herrührenden Vers parodirt, was doch zunächst nicht anzunehmen ist. Vor Allem aber, was Delius mit Recht hervorhebt: Hätte Greene den verhaßten Emporkömmling, der ihn ganz in Schatten gestellt, mit Recht eines so starken Plagiats beschuldigen können, er hätte sich in seiner bitteren Stimmung auf ihn sicher nicht mit der vagen Redensart, daß er sich mit fremden Federn schmücke, begnügt.

in's Auge faßt, die Shakspeare ihm zu Grunde gelegt hat und die wenigstens die drei letzten Theile desselben vollständig durchdringt und beherrscht. Betrachten wir dieselbe etwas näher; wir werden dadurch zugleich über die Aechtheit oder Unächtheit des ersten Theils Heinrich's VI., respective einzelner Parthien dieses Stückes, ein sicheres Urtheil gewinnen. — Es ist ein gewaltiges Werk, dieser erste mittelalterliche Cyclus! Es handelt sich in demselben bekanntlich um Revolutionen und Bürgerkriege, die sich durch einen Zeitraum von mehr als sechszig Jahren hindurchziehen und zu einem vollständigen Umsturz aller sittlichen Grundlagen der Gesellschaft führen. Das der Stoff, von dem wir nur bemerken, daß Shakspeare ihn aus den Chroniken Holinshed's und seines Vorgängers Hall entlehnte. Nun aber die Stellung, die er sich zu demselben gab, oder besser die Stimmung, die er, wie sie sich an jenen Chroniken seiner bemächtigt und sich allmählich in ihm geklärt hatte, seiner Darstellung des blutigen Zeitraums der Geschichte seines Vaterlandes eingehaucht hat. Wie jedem andern Stoffe, so tritt er auch diesem historischen in rein subjectiver Weise gegenüber als der ganz an die Gegenwart und die großen Fragen der Menschheit hingegebne Dichter, der nur von seinem Gemüth und dem dessen Leben beherrschenden Ideal bestimmt wird. Er steht hier auf dem Boden, den für das Drama erobert zu haben, wie wir oben sahen, Marlowe's Verdienst ist, und auch er hat hier den Drang nach Macht und Größe darzustellen, der diesen hauptsächlich zum Dichten begeisterte. Aber während nun Marlowe stets nur das blinde Walten dieses Dranges darstellt, ohne feste Richtung auf ein sittliches Ziel, das dem Helden und uns selber die Grenzen der menschlichen Freiheit zum Bewußtsein brächte: erscheint Shakspeare schon hier als Lehrer und Mahner der Menschheit, als der verkappte Bußprediger Goethe's, „der das Verderbliche der That, das Gefährliche der Gesinnung an den Folgen nachzuweisen trachtet". Er taucht hinunter bis zu der letzten Triebfeder jener blutigen Kämpfe in der Brust des Menschen, erkennt als solche die rücksichtslose, sich selbst immer höher hinauftreibende und immer nackter heraustretende Selbst-

sucht der Einzelnen, und indem er nun den ihm vorliegenden Stoff so herausgestaltet, daß deren verderbliches Wirken im Leben der Völker als das eigentlich bewegende Prinzip der von ihm dargestellten Kämpfe klar und lebendig heraustritt, erreicht er es, sein Werk auf einen Grundzug des menschlichen Wesens selbst zu begründen, der zu allen Zeiten derselbe bleibt und bei allen Staatsumwälzungen, bei jedem Hereinbrechen der Anarchie sich geltend zu machen strebt. Er gibt also seiner Darstellung von vornherein eine ewige Grundlage, und so wenig Anspruch sie hat auf den Namen einer eigentlich historischen, so fern es ihm liegt, alle die realen Factoren, die bei Revolutionen und Bürgerkriegen mit in Frage kommen, in sie hereinzuziehen: dennoch erhebt sich schon dieses erste unter seinen größeren Werken zu der Höhe eines welthistorischen, das die Gesetze aller auf der Selbstsucht beruhenden politischen Leidenschaft feststellt und ihr für immer den Weg vorzeichnet, den sie gehen muß, den sie wenigstens dann unabwendbar bis zu Ende verfolgen muß, wenn sie sich wirklich jeder Fessel entledigt und nun der in ihr selber waltenden fatalistischen Nothwendigkeit verfällt.

Nur eine, durch die Entwicklungsstufe seiner Zeit gezogene, Grenze hat hier Shakspeare. Es fehlt ihm der Begriff eines zum Bewußtsein seiner politischen und sozialen Berechtigung emporgestiegenen Bürgerstandes; den Bürgerstand stellt er nicht dar, er schildert nur die Ausschreitungen der Großen und des Pöbels. Aber so eng, wie es scheinen könnte, ist diese Grenze nicht — ist doch der Geist der Selbstsucht schließlich überall derselbe! Und so kann man denn sagen: selbst die erste große französische Revolution ist in ihrem Gang und Schicksal von da an, wo das Ringen um die Macht die Oberhand gewinnt über das Streben für die hohen menschheitlichen Ideen, in diesem Dramencyclus vorgebildet und selbst die gänzliche Verschiedenheit der Zeiten sowie der Gegensatz des Genius der beiden Völker hat die von ihm aufgestellten ewigen Gesetze nicht widerlegen können; die Frevel am Menschen und Allem, was dem Menschen heilig ist, zu denen sie führte, das Schicksal, das die

Machthaber einen nach dem andern ereilte, die Herrschaft der absoluten Willkür, die sich aus ihr entwickelte und die sie sogar über einen ganzen Welttheil ausdehnte, haben nur bestätigt, was Shakspeare hier als nothwendig aus der Natur der Selbstsucht hergeleitet hatte.

Aber mit dieser Bedeutung des Cyclus, die den Dichter schon in voller Klarheit als Seher und Propheten vor uns treten läßt, ist der Gehalt desselben noch keineswegs erschöpft. Er hat noch eine andre allgemeinere Seite, durch die er wieder anknüpft an die in der Lucretia eingeschlagne Richtung und zum Organ einer der höchsten Wahrheiten des Lebens wird. Vergegenwärtigen wir uns noch ein Mal, unter welche Beleuchtung der Dichter den ihm von seinen Chroniken entgegengebrachten Stoff stellt. Was er schildert, das ist gleichsam der Triumphzug des Bösen, die immer furchtbarer anwachsende Macht, zu der es sich entwickelt, und der immer vollständigere Sieg, den es über Alles, was dem natürlich guten Menschen als unantastbar gilt, davonträgt — keine noch so heilige Schranke in dem sittlichen Leben der Völker oder in der Brust des Einzelnen, die es nicht einzureißen wagen dürfte; kein noch so hohes und scheinbar unerreichbares Ziel, das es seinen Bekennern nicht die Mittel böte zu erreichen; wie es keine Schranke gibt, vor der es innehielte, so auch keine, die es aufzuhalten vermöchte auf seinem Wege, im Gegentheil, die Welt scheint wie dazu organisirt, daß das rücksichtslos vordringende Böse alle Bedingungen des sicheren Erfolges finde.

Diese Natur seines Stoffes, die zu dem angebornen Bedürfniß des menschlichen Gemüths nach einer sittlichen Weltordnung in directem Widerspruch steht, weckt nun in Shakspeare die tiefste eigne Betheiligung und es taucht die Frage in ihm auf, ob denn wirklich alle heiligen Empfindungen des Menschen lügen, ob das Gewissen und das Göttliche selber Nichts als leere Worte sind, oder ob nicht dennoch das Böse von Anfang an zur Nichtigkeit verdammt ist und schließlich an sich selber, an seiner eignen innern Hohlheit und an seinem Gegensatz zum Guten zu Grunde gehen muß. Mit dieser Frage stehen wir vor dem eigentlichen

Kern der Stimmung, aus der heraus Shakspeare sein großes Werk geschaffen hat. Die erste und höchste Forderung des menschlichen Gemüths, die Forderung einer sittlichen Weltordnung, in der das Böse immer nur sich selbst zerstöre, sie ist es, die ihm sein Werk dictirt hat, und von ihr aus gelangt er zu dem großen Gedanken der Immanenz Gottes in der Welt, den er zuerst in diesem Cyclus mit vollem Bewußtsein aufstellt und auf den er seine neue Rechtfertigung der Weltordnung begründet. Und zwar geht ihm hier die Ueberzeugung auf, daß es göttliche Gesetze gibt, die den Gang des Lebens regeln und bestimmen, und daß diese Gesetze die Grenze bilden für die Macht des Bösen. Die Wahrheit, daß das Leben nicht menschlicher Willkür und menschlicher Selbstsucht, sondern Gesetzen unterworfen ist, die das göttliche Wesen der Welt zu Grunde gelegt hat und an deren Wirken das Böse trotz aller einzelnen Triumphe zuletzt stets scheitern muß, diese Wahrheit bildet die letzte bewegende Macht des großen Dramencyclus und sie ist es auch, in der jenes großartige, mahnende Bild der politischen Leidenschaften und ihres anarchischen Ringens erst seinen vollen Abschluß findet.

Wer von diesem Standpunkt aus die drei letzten Theile des Cyclus betrachtet, der wird vielleicht immer noch in dem weitschichtig angelegten Werke eine oder die andre Scene finden, die ihm nicht einzugehen scheint in den Geist des Ganzen, aber er kann nicht mehr Vischer's Ansicht beistimmen, der zufolge es Shakspeare hier ein Mal nicht gelungen wäre, seinen Stoff zu durchgeistigen; noch weniger aber wird er Hettner Recht geben, der ihnen, wie den mittelalterlichen Stücken überhaupt, einen mehr epischen als dramatischen Charakter zuspricht. Dem dramatischen Begriffe Shakspeare's selbst wenigstens entsprechen sie und entspricht namentlich dieser erste Cyclus vollkommen. Trotz aller Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit der auftretenden Charaktere, ja trotzdem, daß statt der Individuen hie und da ganze Classen der Bevölkerung auf der Bühne erscheinen und kein Einzelner unser Interesse eigentlich beherrscht, ist die Forderung des Dramas doch

erfüllt; denn in letzter Instanz ist es doch immer ein und derselbe dramatische Held, der vor uns steht, das englische Volk nämlich, das bald in diesem, bald in jenem Einzelnen, bald wieder in hellem Haufen sich gegen die sittliche Ordnung auflehnt und die Folgen seines Frevels oder seiner Thorheit tragen muß; und — worauf es eigentlich allein ankommt — es ist auch immer dasselbe ethische Interesse, das im Vordergrunde bleibt, die Frage nämlich, ob das Böse wirklich im Stande sein wird, sich zu behaupten. Diese Frage, die Cardinalfrage des ganzen Cyclus, für die Shakspeare in dem wundergläubigen frommen König Heinrich sogar einen besonderen Vertreter aufgestellt hat, der sie immer wieder aufwirft, gibt unsrer Spannung von Anfang an den ächt dramatischen Charakter, sie zieht uns in eine Mitleidenheit hinein, deren Grund in der tiefen Bedeutung liegt, die die dargestellte Handlung für unser eignes sittliches Bewußtsein hat, und nur ein Interesse dieser Art, das uns bei dem edelsten Theile unsres Wesens faßt, ist ja des Namens eines dramatischen würdig.

Je schärfer ausgeprägt nun aber der individuelle künstlerische Charakter dieses ersten mittelalterlichen Cyclus ist, um so weniger wird man darüber in Zweifel sein können, daß der sogenannte erste Theil Heinrich's VI. wenigstens als Ganzes keinen Anspruch darauf hat, als integrirendes Glied desselben zu gelten. — Man mag dieses Stück vom sittlichen oder ästhetischen Standpunkt betrachten, es steht nach beiden Seiten gleich tief und vor Allem: es hat Nichts gemein mit der überall gleich großartigen Gesinnung Shakspeare's und seiner auch in dem kleinsten Lustspiel nachweisbaren strengen und fest geschlossnen Kunstform. Es ist nicht unsre Absicht, alle die Gründe, die gegen die Aechtheit des Werkes sprechen, hier noch ein Mal aufzuführen, sie sind namentlich von Gervinus trefflich entwickelt, und es ist in der That kaum noch ein Zweifel möglich, daß es in der Gestalt, wie es vorliegt, d. h. als Ganzes, nicht von Shakspeare herrührt. Wir wollen nur einen Zug anführen, der besonders geeignet ist, die Anschauungsweise des Verfassers im Unterschiede von der Shakspea-

re's zu charakterisiren. Der Shakspeare'sche Cyclus hat, wie wir sahen, die Tendenz, die Selbstsucht der Einzelnen als die Quelle alles Unheils zu erweisen und sie an dem immanenten Wirken Gottes in der Welt scheitern zu lassen. Der Verfasser des ersten Theils Heinrich's VI. gibt die Welt dem Teufel preis, dessen höllische Abgesandte sogar in eigner Person auf der Bühne erscheinen. Die Jungfrau von Orleans nämlich, die in diesem Stück als Hexe dargestellt wird, hat sich dem Teufel ergeben und durch dessen Macht, nicht aber durch ihren eignen selbstsüchtigen Partheihader, der zwar auch betont wird, aber in gänzlich unvermitteltem Widerspruch mit dieser Appellation an die Macht des Teufels, verlieren die Engländer das durch Heinrich's V. Heldenmuth eroberte Frankreich. Und damit nicht genug, kommt es hier zu Scenen, die geradezu Ekel erregen und eine gründlich schmutzige Phantasie in dem Dichter voraussetzen. Wo solche Thatsachen sprechen, braucht es keines näheren Beweises, es versteht sich von selbst, daß Shakspeare weder solcher Absurdität noch solcher Gemeinheit fähig war. In dieser Beziehung steht selbst Titus Andronicus höher, ein Stück im Uebrigen der widerwärtigsten Art, das Nichts als eine Folge zweck- und prinziploser Scheußlichkeiten aufstellt und das wir eben deshalb nicht für nöthig halten näher zu betrachten*).

Wenn aber auch der erste Theil Heinrich's VI. als Ganzes keinen Anspruch darauf hat, als ein Werk Shakspeare's zu gelten:

*) Einen großen Zug bietet Titus Andronicus doch, den wir um so weniger unerwähnt lassen dürfen, als derselbe in der That einen Shakspeare'schen Charakter trägt. „Von Gram gebeugt im undankbaren Rom" und hoffnungslos, auf Erden Gerechtigkeit zu finden, sendet „Greis Andronicus" auf Pfeilen Briefe an die Götter, um sie um Hülfe anzuflehn, und so mächtig ist das Bedürfniß nach Gerechtigkeit in ihm, daß er einen Augenblick wirklich glaubt, einen Abgesandten Jupiters vor sich zu sehen, der ihm die Gewährung seiner Bitte bringe. Das ist ein Zug, der fast an Lear und an das Gericht erinnert, das dieser im Wahnsinn über seine Töchter hält. — Es ist oben schon bemerkt worden, daß, wenn Titus Andronicus ein Werk Shakspeare's ist, es jedenfalls aus der Zeit vor Venus und Adonis stammt.

einzelne Parthien des Stückes rühren doch von ihm her, und es ist sogar möglich, sie auf's Schärfste zu bestimmen und ihren Ursprung von unserm Dichter nachzuweisen. Hier nämlich hat er sich nun wirklich ein Mal veranlaßt gesehen, ein ihm ursprünglich fremdes Werk zu überarbeiten; aber hier tritt auch, wie wir sogleich sehen werden, das Motiv, das ihn dabei leitete, deutlich hervor.

Bezeichnen wir zunächst die Parthien des Stückes, die ihm ihren Ursprung verdanken, näher. Sie sind zugleich charakteristisch für seine Art zu dichten und zeigen ein Mal deutlich, mit wie klarem Bewußtsein er sich seinen Gang vorzeichnete und die ihn selbst bewegende leitende Idee seiner Dichtung dieser einprägte. Wir haben gesehen, daß er in diesem Cyclus die verderblichen Wirkungen der Selbstsucht der Einzelnen im Leben eines Volks zur Anschauung bringen wollte. Diesen Gesichtspunkt also legt er allen den Parthien zu Grunde, die er dem Stücke einfügt oder die er nur bestimmter herausarbeitet. *Schon der Verlust Frankreichs*, der Untergang *der äußern Größe* Englands, *soll dem Zuschauer als die Wirkung des mit dem Tode Heinrich's V. zum Ausbruch kommenden Factionsgeistes der englischen Großen* zum Bewußtsein kommen. In diesem Sinne ist z. B. die Rede geschrieben, die der junge König spricht, nachdem er den Partheigängern York's und Somerset's, die eben wegen der von ihnen angelegten Rosen im Streit sind, Frieden geboten (Act 4, Scene 1):

Und Ihr, Mylords, gedenket, wo Ihr seid!
In Frankreich, unter wankelmüthigem Volk;
Wenn sie in unsern Blicken Zwietracht sehen
Und daß wir unter uns nicht einig sind,
Wie wird ihr grollendes Gemüth erregt
Zu starrem Ungehorsam und Empörung!
Was wird es überdies für Schande bringen,
Wenn fremde Fürsten unterrichtet sind,
Daß um ein Nichts, ein Ding von keinem Werth,
Des Königs Heinrich Peers und hoher Adel
Sich selbst zerstört und Frankreich eingebüßt!

Mit dieser Rede vergleiche man jene andre, mit der Richmond als König Heinrich VII. den ganzen Cyclus schließt, indem er „die weiß' und rothe Rose" vereint, die unter Heinrich VI. sich bekämpften: „Der Himmel lächle diesem schönen Bund", sagt er,

Der lang' auf ihre Feindschaft hat gezürnt!
Wer wär' Verräther gnug und spräch' nicht Amen?
England war lang' in Wahnsinn, schlug sich selbst u. s. w.

Man sieht, hier ist die vollste Uebereinstimmung gerade in der Grundanschauung, und es wäre geradezu undenkbar, daß ein Anderer als Shakspeare Heinrich VI. jene Worte sollte in den Mund gelegt haben. Derartige Stellen finden sich noch manche, ja ganze Scenen, die in diesem Sinne gedichtet sind, lassen sich nachweisen, so die zum Theil lyrisch gehaltne Eingangsscene, die Todtenfeier Heinrich's V. darstellend, bei der der Zwist der Großen schon zum Ausbruch kommt, so ferner die schöne, ungemein ergreifende, ebenfalls ganz lyrische Scene zwischen Vater und Sohn Talbot, deren Untergang auf die Eifersucht zwischen York und Somerset zurückgeführt wird, und so noch manches Andre. Im Ganzen aber bleibt das Stück, auch abgesehen von den oben schon hervorgehobnen Mängeln, trotz dieser Spuren der bessernden Hand Shakspeare's ein Conglomerat nur lose zusammenhängender Scenen, die einen gemeinschaftlichen Mittelpunkt nicht haben und die das Bühnenpublicum der Zeit nur durch das patriotische Interesse an der Glanzperiode Englands unter Heinrich V. und an einzelnen besonders beliebten Nationalhelden, wie Talbot, fesseln konnten.

Und damit sind wir denn bei den Motiven angelangt, die Shakspeare bestimmt haben mögen, dieses an sich so mittelmäßige Stück einer wenn auch nur oberflächlichen Ueberarbeitung zu würdigen und es mit seiner großartigen Schöpfung zu verknüpfen. Es war zunächst die Popularität des geschichtlichen Stoffes, es war dann vielleicht auch das Streben nach äußrer Abrundung seines historischen Gemäldes, dem ohne dieses Stück die Darstellung des Ursprungs des dort geschilderten Partheikampfes gefehlt hätte, aber das eigentliche Motiv war doch ein innerliches, geistiges, er wollte die Zerstörung der äußern Größe Englands in seinen Cyclus

hineinziehen und auch sie sollte seinen Zuschauern als die Wirkung der Emanzipation der politischen Leidenschaften in's Bewußtsein treten. Warum er bei diesem Streben das Stück nicht von Grund aus neu geschaffen hat, läßt sich natürlich nicht entscheiden; uns will es aber scheinen, daß wir damit nicht allzu viel verloren haben, da ja der Verlust der äußern Größe Englands in dem vorliegenden Falle nur die Befreiung eines unterdrückten Volks bedeutet — ein wenig günstiges Motiv für einen Dichter, wie Shakspeare war, und wer will sagen, ob er nicht selbst so dachte?

Wir kommen zu dem Cyclus selber und beginnen mit dem zweiten Theil Heinrich's VI., dem ersten des ächt Shakspeare'schen Werkes. — Gleich die erste Scene schlägt den Grundton an, der durch das Ganze geht und hier schon zu unheimlicher Stärke anwächst. Der Dichter schildert den Ursprung der Wirren, in die England zu stürzen im Begriff steht, er findet ihn in dem Charakter und der Denkweise des Königs. Ein Fest, das ein Freudenfest sein soll, eröffnet das Stück. König Heinrich empfängt seine Neuvermählte und Lebehochs und Freudenrufe erschallen zu Ehren der neuen Königin Margaretha. Das Herz des frommen Königs wallt über von Dank gegen Gott, der ihm in seiner Gemahlin eine Welt irdischer Segnungen gegeben habe. Aber diese Heirath hat England von seiner bisherigen ruhmvollen Stellung herabgestürzt und alle heiligsten Empfindungen des Volkes unheilbar verwundet. So aufrichtig die Frömmigkeit des jungen Königs ist — und Shakspeare selbst vertieft sich durch das ganze Werk mit inniger Liebe in dieselbe — er hat doch keine Ahnung davon, daß es auch im Diesseits und im politischen Leben der Völker Interessen gibt, die den Namen heiliger verdienen und die zu vertreten seine nächste und höchste Pflicht war. Um Margaretha zu gewinnen, hat er ohne Scrupel das von seinem heldenmüthigen Vater, Heinrich V., eroberte Frankreich preisgegeben, an dessen Besitz seitdem das sittliche Bewußtsein seines Volkes hängt. Mit einem Federstrich vernichtet der Vertrag, den er durch seinen

Unterhändler Suffolk mit dem länderlosen Vater Margaretha's abgeschlossen hat, alle Früchte der sittlichen Arbeit seines Volkes, das auch nach dem Tode Heinrich's V. nicht aufgehört hat, seine ganze Hingebungsfähigkeit für nationale Zwecke zu bethätigen, das mit einem Worte seine sittliche Kraft daran gesetzt hatte, Frankreich zu behaupten — und dennoch ein Freudenfest und Dankgebet! Man sieht, Shakspeare läßt ein düstres Licht fallen auf den Charakter und die Denkweise dieses an sich so wohlwollenden und guten Königs, er ist kein Mann, der fähig wäre oder es nur als seine Pflicht erkennte, sich mit dem Geiste seines Volks zu identifiziren. Obwohl Oberhaupt des Staates, strebt er für sich nach einem Glücke, das mit dessen Ehre und Größe in offnem Widerspruch steht und nur persönliche Bedeutung hat. Er gibt also selber das Beispiel der Nichtachtung der höchsten öffentlichen Interessen — was Wunder, wenn dieses Beispiel Nachahmung findet und wenn nun statt der Allen gemeinsamen sittlichen Zwecke die Willkür und die Selbstsucht zur Herrschaft kommen und den Staat zu Grunde richten?

In der That ist es diese, wenn auch unwissentliche Sünde des Königs an dem Geiste seines Volkes in Verbindung mit seiner Schwäche und politischen Apathie überhaupt, auf die Shakspeare den Umsturz des Staates zurückführt. Er versetzt uns sogleich mitten hinein in das Gewoge der streitenden Kräfte, die sie losgebunden hat und die nun zum Verderben des Staats und des Königs selber ihr Zerstörungswerk beginnen. Da stehen sie, die Säulen des Staates, wie sie uns noch bezeichnet werden, die Großen des Landes, deren starker Arm und hingebendes Streben den Namen Englands einst erhoben hatte. Und Einzelne unter ihnen sind auch heute noch bereit, dem Dienst des Vaterlandes ihre Kraft zu weihen. Gloster vor Allem, der Protector des Reichs, dessen Schmerz über den Vertrag von vornherein unheimlich in das Freudenfest hineinklingt, steht unerschütterlich in seiner Gesinnung und auch die beiden Nevilles, Salisbury und Warwick, halten fest an ihrem patriotischen Streben für das Wohl des Ganzen. Aber Säulen des Staates sind doch auch sie nicht

mehr, ihr Muth und ihr freudiger Glaube an den Erfolg ihrer Bestrebungen ist gebrochen, ja Salisbury und Warwick wenden sich innerlich schon ab von König Heinrich, nur ihre Pflicht als Unterthanen und die Gefahr des Staates läßt sie ihren Groll noch unterdrücken. Und während so die Patrioten von innen heraus gelähmt und muthlos sind, fangen die Selbstsüchtigen an, ihr Haupt höher zu erheben; wie instinctiv merken sie, daß ihre Zeit gekommen ist, und rüsten sich, die günstigen Chancen auszubeuten: der erste große Zug in diesem historischen Gemälde Shakspeare's, der stets den Ausbruch einer Zeit der Anarchie vorherverkündigt. Gleich als ob der Spielraum frei geworden wäre für ein allgemeines Ringen um die höchste Macht im Staate, bricht sogleich eine ganze Anzahl Ehrsüchtiger hervor, die Alle ausgesprochenermaßen danach streben, die Gewalt an sich zu reißen, und auch kein Mittel scheuen, das sie zum Ziele führen kann. Der freche Suffolk mit dem unbegrenzten Junkerhochmuth und der eisigen Herzenskälte; der nicht minder hochmüthige Kirchenfürst, Cardinal Beaufort, der aber ebenso glühend leidenschaftlich ist, wie Suffolk kalt; ferner der ahnenstolze und bei aller seiner Anmaßung unfähige Somerset, endlich der von Neid und Eifersucht getriebene Buckingham — sie Alle streben nach der entscheidenden Gewalt im Staate, und zu ihnen kommt noch außer der herrschsüchtigen und keine Schranke achtenden Königin, der Buhle Suffolk's, als der gefährlichste unter allen Feinden der öffentlichen Ordnung der Herzog von York. York ist ein älterer Nachkomme des einst von den Lancasters entthronten ächten Königshauses und hat als solcher von vornherein ungleich weiter reichende Pläne als alle Anderen. Nicht darauf kommt es ihm an, die höchste Macht im Staate unter König Heinrich zu erlangen, sondern er will als Träger der Idee der Legitimität dem König als Prätendent sich gegenüberstellen und seinem Hause den Thron erkämpfen, dessen Heinrich sich durch den Verrath an Englands Größe unwürdig gemacht hat. York stellt sich, wie gesagt, hin als Träger der Idee der Legitimität, und in der That ist das abstracte Recht unbestreitbar auf seiner Seite. Auch besitzt er,

davon abgesehen, große persönliche Vorzüge, die ihn hoch über König Heinrich stellen. Er ist ein Mann von hohem Sinn und lebhaftem, fast glühendem Gefühl für Englands Größe — dennoch aber und trotz der Demüthigung, die die Schwäche Heinrich's über England gebracht hat, ist Shakspeare weit davon entfernt, Parthei für York zu nehmen. Er reiht ihn jenen Andren an, die, unfähig, ihre besonderen Interessen dem Gemeinwohl zum Opfer zu bringen, nur ihrer Selbstsucht folgen und das Vaterland kalt dem Verderben preisgeben.

Das erste Stadium in dem Entwicklungsgange der jetzt hereinbrechenden Anarchie ist nun das rücksichtslose Andrängen der Leidenschaften gegen die bestehende öffentliche Ordnung, die sie umzustürzen streben. Der Gedanke, den Shakspeare hier durchführt, ist: Wo ein Mal die Selbstsucht freien Spielraum gewonnen hat, da läßt sie sich auch durch keine Rücksicht bestimmen, ihr freventliches Streben aufzugeben. Um diesen Gedanken klar und scharf herauszugestalten und gleich von vornherein es anschaulich zu machen, daß der Kern der Gesinnung, die es wagt, sich zu selbstsüchtigen Zwecken gegen die sittliche Basis des ganzen Daseins, den Staat, aufzulehnen, das Böse ist: führt er in dem Protector Gloster, dem eigentlichen Träger des Staates, dem jetzt die schwierige Aufgabe gestellt ist, die widerspenstigen Großen in Schranken zu halten, einen Mann ein, der sich völlig mit dem Wohle und der Ehre seines Landes identificirt und, man kann sagen, wie eine Verkörperung ächter Bürgertugend und voller Hingebung an die Pflichten seines Amtes dasteht. Wie treu er diese Pflichten durch eine lange Reihe von Jahren erfüllt hat, dafür zeugt ebenso die fast abgöttische Liebe des Volkes, das ihn als den guten Herzog Humphrey verehrt, wie das unbegrenzte Vertrauen des Königs, und selbst seine Feinde vermögen nicht, ihn irgend eines Vergehens gegen die öffentlichen Interessen Englands zu zeihen. Aber gerade er wird nun von allen denen, die den Staat für sich ausbeuten möchten, als erstes Opfer ausersehen, und obschon er sonst alle Eigenschaften eines Staatsmannes in sich vereinigt, die ihm eben jetzt nöthigste, die Fähigkeit, den Ueber=

griffen seiner Feinde mit gleichen Waffen zu begegnen, besitzt er nicht, sein durch und durch loyaler Charakter schließt für ihn die Anwendung jeder andren Waffe als der des Gesetzes aus und setzt ihn so Menschen gegenüber, wie seine Feinde sind, von vornherein in Nachtheil. Es kommt hinzu, daß York die Einzigen, die ihn noch stützen könnten, die längst schon wankenden Patrioten Salisbury und Warwick, auf seine Seite herüberzieht. Es gelingt ihm, sie von seinem Rechte auf den Thron zu überzeugen, und da auch sie nun die Sache der Ordnung verlassen und York den Eid der Treue schwören, so steht Gloster ganz allein. Nur der Schutz des schwachen Königs steht ihm noch zur Seite.

Auf den Kampf gegen Gloster concentrirt Shakspeare zunächst das ganze Interesse, und hier tritt nun auch zuerst mitten aus dem politischen Ringen wie eine Anklage der Vorsehung jener Gedanke hervor, daß das Gute ohnmächtig sei im Kampfe mit dem Bösen und daß es keine Schranke gebe, die dieses auf seinem Wege zu hemmen vermöchte. Nicht bloß seine Loyalität setzt Gloster in Nachtheil gegen seine Feinde, er ist überhaupt wehrlos ihnen gegenüber und er ist es gerade dadurch, daß er ein edler Mensch ist. Shakspeare hat ihn auch nach dieser Richtung hingestellt als eine Personification des Guten, das, so voll individuellen Lebens es in ihm auftritt, dennoch fast bis zur Sündlosigkeit sich erhebt, und in der That ist es kaum möglich, einen Flecken an ihm zu entdecken. Nur sein geistiger Standpunkt ist beschränkt, sein sittliches Wesen reicht, so weit seine Einsicht reicht, und so hat er denn auch das ruhige Bewußtsein des guten Menschen und jenen arglosen Glauben an Gott und Welt, der wie von selbst aus einem langen treuen Leben sich erzeugt als unmittelbare Frucht gewissenhafter, freudiger Pflichterfüllung. Und gerade dieser Glaube ist es nun, der ihn zu Grunde richtet. Voll von demselben, wie er ist, kann kein Argwohn des Schlages, der gegen ihn im Werke ist, in seinem Herzen Wurzel fassen: er sieht das Andrängen seiner Feinde, das nicht bloß seinem Amte, sondern seinem Leben gilt, und er thut Nichts, sich zu schützen oder sie unschädlich zu machen, ja er verwirft es ausdrücklich im unerschütterlichen Glau-

ben an die Macht des Guten und an die Herrschaft der Gerechtigkeit. „Eh' muß ich", sagt er auf die Warnung seiner Gattin,

Eh' muß ich schuldig sein als überwiesen!
Und hätt' ich zwanzigmal so viele Feinde
Und jeder hätte zwanzigmal mehr Macht:
Die Alle können keine Noth mir schaffen,
So lang' ich redlich bin, getreu und schuldlos.

Aber er fällt dennoch und die Willkür siegt, die weder durch Recht und Gesetz noch durch die Ehrfurcht vor dem reinen Menschen, der ihr gegenübersteht, sich bannen läßt. Wir stehen hier schon mitten in dem Treiben der bis zu völliger Nichtachtung aller Pflichten des Menschen fortdrängenden anarchischen Leidenschaften, und mit ewigen Zügen hat Shakspeare es gezeichnet. Wie auf ein gegebnes Zeichen und doch ohne Verabredung vereinigen sich Alle zu dem e i n e n Zwecke, einen politischen Gegner aus dem Wege zu räumen, Alle innerlich überzeugt, daß sie einen schuldlosen, edlen Mann zu Grunde richten, und Einer wie der Andre entschlossen, wenn das gemeinsame Ziel erreicht ist, dann ohne Aufschub die Helfershelfer an dem Werke zu vernichten. Es sind überdies Menschen der verschiedensten, ja entgegengesetztesten Charaktere, aller Scheu und Ehrfurcht bare wie Suffolk, von Fanatismus und Haß erfüllte wie der Cardinal, von Natur edle und großsinnige wie York, endlich bei allem selbstsüchtigen Streben doch loyale Anhänger des Königs wie Somerset und Buckingham, und selbst ein Weib ist unter ihnen, die Königin Margaretha, — aber Alle haben das gemein, daß sie entschlossen sind, ihrem Zweck jede andre Rücksicht zu opfern, und so gehen sie trotz alles Gegensatzes ihrer Naturen und ihrer Ziele und trotz blutigen persönlichen Hasses einträchtig zusammen. Und wie Jeder für sich zu dem Resultat gekommen ist, daß Gloster ihm ein Stein auf seinem Wege ist, wie er dann dieses Resultat kalt und ruhig adoptirt und danach seinen Entschluß gefaßt hat: so gibt es nun auch kein Sträuben mehr bei der Ausführung, kein Zurückweichen auf dem Wege zur That. Den schwachen König haben sie schon bei Seite geschoben, nachdem sie ihm zuvor noch erst die Entlassung Gloster's

von seinem Amt und dann seine Verhaftung abgerungen haben — sie erklären nun König und Vaterland in Gefahr, werfen sich aus eigner Machtvollkommenheit zu Beschützern beider auf, constituiren sich zu diesem ihrem nächsten Zweck zu einer Art Wohlfahrtsausschuß und beschließen, den gewesenen Protector, weil er die Macht zum Umsturz des Staates habe und der Wille dazu ihm zuzutrauen sei, ohne Verhör und Urtheil zu tödten — Suffolk und der Cardinal übernehmen die Ausführung des Beschlusses und Gloster, der Wächter des öffentlichen Wohles, der Einzige, dem dasselbe wahrhaft am Herzen liegt, wird aus Gründen des öffentlichen Wohles durch gedungene Meuchelmörder in seinem Bett erdrosselt. Man muß die Scene selber lesen, um ihren ächt historischen Charakter ganz in sich aufzunehmen. Es ist eine Schilderung, zu der jede Revolution ihre Parallele liefert. Man meint sich in das alte Rom zurückversetzt. Die Praktiken derer, die in den letzten Zeiten der Republik emporzukommen strebten, die fürchterlichen Proscriptionen, ja die leitenden Ideen, auf denen die Triumvirate beruhten, sind wenigstens in ihren wesentlichen Zügen hier mitgeschildert und die große französische Revolution bietet Scenen in Menge, deren Grundcharakter mit dem hier gezeichneten zusammentrifft.

Die Revolution ist also siegreich eingezogen, sie hat ihren Einzug gehalten über die Leiche eines Mannes, der ebenso als Repräsentant der sittlichen Ordnung des Staates wie des menschlich Guten gelten konnte, und schon tritt es deutlich heraus, daß das auf Selbstsucht begründete revolutionäre Streben nichts Anderes als das B ö s e ist. Aber nun läßt Shakspeare auch die leitende Idee seines Werkes, die Immanenz Gottes in der Welt, in Wirksamkeit treten, und hat sie bisher nur negativ gewirkt, insofern sie als Nemesis für Heinrich's Schuld den Staat auf die Bahn des Verderbens führte, hier greift sie entschieden positiv ein als Rächerin für den an Gloster begangnen Frevel. Nach einander verfallen die beiden eigentlichen Mörder Gloster's, der Cardinal und Suffolk, dem Gericht des sittlichen Geistes. Im Cardinal, der mehr von Leidenschaft verblendet als entmenscht war,

erwacht der innere Richter, das Gewissen; er stirbt, eine Beute der Hölle, die der Ewige in der Brust des Schuldigen erschaffen hat und die Shakspeare hier schon in den schauerlichsten Farben malt — Suffolk dagegen, durch seine Eiseskälte gegen diese Qual gehärtet, scheitert an dem sittlichen Geiste in der Menschheit, der sich zu gleicher Zeit im Könige und im Volke wider ihn erhebt. Der König, hier gerade durch die Weichheit seines Herzens zu männlicher Festigkeit emporgehoben, spricht das Verbannungsurtheil über ihn aus, und von Leuten aus dem Volk, das schon vorher für seinen guten Herzog Humphrey aufgestanden war, wird der hochmüthige Junker unrühmlich getödtet. Noch Eins muß hier hervorgehoben werden. Shakspeare begnügt sich nicht damit, die Immanenz Gottes lebendig heraustreten zu lassen aus seiner Darstellung, er weist auch nochmals, wie in der Lucretia, den Glauben an ein directes Eingreifen Gottes bestimmt und ausdrücklich ab. So besonders in jener Scene der angeblich wunderbaren Heilung des blindgebornen Simpcox, die den König zu lauter Lobpreisung Gottes hinreißt und die sich dann durch Gloster's Eingreifen als Betrug herausstellt; so ferner in dem Gottesgericht, das über die Schuld oder Unschuld Meister Horner's und seines Gesellen entscheiden soll, zwei Scenen, die eine fast tendenziöse Färbung tragen, und so, kann man sagen, ist König Heinrich selbst, der stets auf directen Schutz von oben hofft und stets vergebens, durchweg die entschiedenste Abweisung dieses Gottesglaubens, der Gott nicht als ein an die Gesetze der Welt gebundnes, immanentes, sondern als ein nach Willkür schaltendes, transscendentes Wesen faßt. Die Selbstständigkeit der Welt wird hier ebenso entschieden festgehalten wie in der Lucretia.

Wir kommen zu dem zweiten Stadium, das nach Shakspeare's Darstellung jede consequente Revolution durchzumachen hat, der Entfesselung der Massen. Der anarchische Geist, der in den Kreisen der Großen zuerst zum Ausbruch kam und hier zum Umsturz führte, pflanzt sich fort in das niedere Volk, das nun seinerseits zum Aufruhr schreitet. Bei Shakspeare hat jedoch die Entfesselung der Massen nur die Bedeutung einer einzelnen Entwicklungsphase

in dem Gang des großen Ganzen; der eigentliche Heerd der Revolution liegt in der höchsten Classe der Gesellschaft, dem Adel, der zu seiner Zeit bekanntlich noch den eigentlichen Schwerpunkt des politischen Lebens bildete und deshalb auch schon bald wieder die Führung in den inneren Kämpfen übernimmt. Aber trotz der untergeordneten Bedeutung, die dem Volksaufstand in unserem Stücke hiernach zukommt, hat Shakspeare ihn doch so herausgebildet, daß er wie das Vorbild aller bis zum letzten Ziel gelangten Emanzipation der Massen dasteht und ihre nothwendigen Tendenzen für immer feststellt. Betrachten wir zunächst den allgemeinen Charakter dieser Erhebung. Wie Shakspeare sie schildert, so erscheint hier als treibende Macht nicht mehr die bewußte Selbstsucht, die bei aller Klarheit über ihr böses Thun dennoch rücksichtslos ihren Weg geht — sondern hier tritt die Selbstsucht in einem andren Gewande auf, in dem der Unvernunft und Stumpfheit des Gefühls, und diese sind es, die er als die charakteristischen Züge jeder eigentlichen Volkserhebung hinstellt und deren Wirken er schildert.

Wir befinden uns gerade hier wie inmitten unserer eignen Vergangenheit, der Zeit von 1848, wo insbesondere in Frankreich dieselben Gesellschaftstheorien im Schwange waren, die uns hier begegnen. Der Jack Cade in Shakspeare's Darstellung, das Haupt des großen Volksaufstandes, der nun folgt, ist ein Prophet des Communismus, und zwar vertritt er denselben in seiner vollendetsten Gestalt, als förmlich organisirten Staatscommunismus, der den freien Menschen zur politischen Gliederpuppe herabsetzt. Shakspeare, so wenig er gemeint ist, die Gefahr zu unterschätzen, mit der diese Ausgeburt revolutionärer Staatsweisheit die menschliche Gesellschaft bedroht, kann sich doch nicht enthalten, die Theorie des Communismus als ein rein Widersinniges dem Gelächter preiszugeben. Sein Cade beginnt damit, dem Volke zu verkünden, die Sechsgroschenbrode sollten in Zukunft zu sechs Pfennigen verkauft werden und das Maß Bier ein volles Dutzend Seidel fassen, auch erklärt er es ganz im Geiste des ächten Communisten für ein Staatsverbrechen, Einfachbier zu

trinken. Dann aber folgt des Pudels Kern: das Reich und alle einzelnen Besitzthümer sollen Allen gemeinsam gehören, es soll kein Geld mehr geben; auf Rechnung des Königs — und Cade proclamirt sich als solchen — soll gegessen und getrunken werden und er will sie Alle in **eine** Livrée kleiden, damit sie sich als Brüder vertragen und ihn als ihren Herrn verehren.

Wir sehen, hier ist der Kern des Communismus bloßgelegt, wie er noch heute unter uns spukt, und wer wollte leugnen, daß Shakspeare Recht hat, wenn er ihn als das Ziel jeder die Massen zur Herrschaft bringenden revolutionären Volkserhebung hinstellt? Aber außer dieser, von der Unvernunft eingegebnen, communistischen Doctrin beleuchtet er nun auch noch die Rohheit und Gefühllosigkeit des großen Haufens, und hier ist es schwer, ihm zu folgen; man muß sich gegenwärtig halten, daß seine Darstellung eben nur die Herrschaft des großen Haufens, des eigentlichen Pöbels, im Auge hat und hier überdies mit dem Maßstab seiner Zeit und des Geistes gerade seines aus so viel roherem Stoff gebildeten Volkes gemessen werden muß. Die Scene, die hier folgt, ist oben schon angezogen worden, da, wo von Shakspeare's Stellung zur Wissenschaft die Rede war. Er führt Lord Say ein und charakterisirt ihn in der dort angegebnen Weise als einen der größten Wohlthäter Englands, deshalb, weil er die Buchdruckerkunst eingeführt, Schulen gegründet und auf jede Weise Bildung und Wissenschaft zu fördern gestrebt habe. Er stellt ihn ferner hin als einen Mann, der auch als Mensch die Verehrung aller Guten verdient habe; persönlich rein und edel, erscheint er, man möchte sagen, wie ein zweiter Gloster an Selbstlosigkeit und Hingebung für seine Sache. Aber wie Gloster der berechnenden Selbstsucht, so fällt Say der absoluten Stumpfheit des Gefühls und dem Haß der Ungebildeten gegen die Bildung zum Opfer: Cade läßt ihn tödten, eben weil er ein edler Mensch ist und für die Wissenschaft so viel gethan hat — ein furchtbar düsteres Bild des Menschen! Aber wenn wir Shakspeare hier auch nicht zu folgen vermögen, wenn seine Darstellung im Einzelnen an die Schranke seiner Zeit gebunden bleibt, im Ganzen ist sie doch nicht weniger wahr

und trifft nicht weniger die ewigen Züge der Entfesselung der Massen, wie seine Schilderung oben die des Ringens der Großen um die Macht traf. Es ist der Kampf der Rohheit gegen die Bildung, den er darstellt, und mag derselbe auch im Lauf der Zeiten andre Formen angenommen haben, mag nicht mehr die bloße Fähigkeit des Lesens oder Schreibens zum Feind des Volkes stempeln: die Kluft zwischen Gebildeten und Ungebildeten ist damit noch bei weitem nicht ausgefüllt und ihr Vorhandensein wollte Shakspeare constatiren und die Gefahren aufweisen, die daraus für die menschliche Gesellschaft hervorgehen. So stellt er denn die völlig durchgeführte Emanzipation des großen Haufens hin einerseits als die Zerstörung aller Errungenschaften der Cultur und andererseits als schrankenlosen Despotismus. Cade brennt die Gerichtshöfe nieder, befiehlt die Vernichtung aller Acten und Archive, erklärt sich unter Aufhebung des Parlaments für die einzige Quelle der Gesetze, vergreift sich an der Ehe, proclamirt die Emanzipation des Weibes, und Alles, was nicht direct zum Proletariat gehört oder demselben huldigt, ist dem Tod verfallen.

So weit der Volksaufstand, der unter furchtbaren Verheerungen und Greueln sich siegreich bis in's Herz der Hauptstadt fortwälzt und Cade für einen Augenblick zum unbeschränkten Herrscher macht. Dann aber ereilt auch ihn die Nemesis, und schön ist es nun, wie Shakspeare dieselbe auch hier wieder aus dem dem Leben immanenten Gottesgeist entspringen läßt, der selbst in diesem scheinbar völlig stumpfen Haufen noch einen Funken seines Lichtes leuchten läßt. Cade stürzt, weil seiner Herrschaft jede ideale Basis fehlt und weil selbst die tiefste Stufe menschlichen Daseins sich ohne eine solche nicht behaupten kann. Das Volk fällt von ihm ab, sobald die großen nationalen Erinnerungen aus der Zeit Heinrich's V. wieder in ihm lebendig werden, Erinnerungen idealen Gehaltes, die es über sich selbst erheben und über die von Cade verheißene materielle Glückseligkeit den Sieg davontragen.

Das dritte Stadium, das Shakspeare als die nothwendige Consequenz der Losreißung der Einzelnen von dem sittlichen Gan-

zen des Staates hinstellt, ist der eigentliche Bürgerkrieg, ein Krieg zweier organisirter Partheien, die mit einander um die Herrschaft ringen und zwischen denen allein noch die rohe Gewalt entscheiden kann. Wir haben hier vor Allem einen Blick zu werfen auf den Charakter des Prätendenten York, der diesen Krieg entzündet. Shakspeare hat in York das Urbild aller großen Emporkömmlinge aufgestellt. Der Ehrgeiz ist der Grundzug seines Charakters und gleich anfangs trägt derselbe den Stempel des Großartigen und Gewaltigen, das über ihn hinauszuwachsen droht. Aber Hand in Hand mit der fast dämonischen Gluth der Leidenschaft, zu der sein Ehrgeiz anwächst, geht eine beinahe absolute Kälte in Berechnung seiner Pläne, eine nie fehlende Geistesgegenwart in Benutzung günstiger Chancen des Augenblicks und endlich eine tiefe Verschlossenheit, die jedes Versuchs, ihn zu durchschauen und seine Pläne auszuhorchen, spottet. Man könnte ihn im Vergleich mit dem frommen König, der überall die leitende Hand Gottes sieht und ihr die Sorge für sein Schicksal überläßt, den Atheisten des Stücks nennen, denn er rechnet im Gegentheil einzig und allein mit den Factoren der wirklichen Welt und sucht sich ihrer Wirkung zu bemächtigen. Er ist ein Geistesbruder Wallenstein's, Wilhelm's von Oranien und Napoleon's III., mit dem er auch das Pochen auf seine Legitimität gemein hat. Wie weit er seine Pläne spinnt und wie rücksichtslos er in der Wahl seiner Mittel ist, zeigt schon seine Betheiligung bei Gloster's Sturz, den er selbst ehrte, und ebenso hat er durch Vermittelung der beiden Nevilles seine Hand auch bei dem Volksaufstand im Spiel gehabt, der die Verbannung Suffolk's zum Zwecke hatte, ja auch Cade hat er zu seinem Unternehmen angetrieben und endlich hat er sich durch seine eignen Nebenbuhler an die Spitze eines Heeres stellen lassen, mit dem er jetzt den Kampf um die Krone offen aufnehmen kann. Aber so groß auch seine persönliche Begabung ist und so viel er seiner eignen ebenso planvollen wie entschlossnen Thätigkeit verdankt: es sind doch immer die zerrütteten Verhältnisse des Reiches, die seine Eigenthümlichkeit entwickelt und ihn emporgehoben haben, und so stellt Shakspeare

denn nun den Bürgerkrieg hin als das nothwendige Ziel einer Zeit der Auflösung der sittlichen Gemeinschaft, die stets Charaktere wie York heranbildet und ihnen Mittel bietet, ihrem Ehrgeiz freie Bahn zu brechen.

An den wirklichen Ausbruch dieses Krieges knüpft er dann wieder ein neues Verhängniß. Er zeigt die Hoffnungslosigkeit, einen Bürgerkrieg mit einer Schlacht zu schließen. Das vergossne Bürgerblut dient nur dazu, den Haß der Besiegten gegen die Sieger unauslöschlich zu entzünden. Das ist eine Wirkung, die selbst der tiefblickende York, dem der Sieg in der ersten Schlacht bleibt, nicht vorausgesehen hat, und von nun an schwebt auch über ihm die Nemesis, die er durch seinen selbstsüchtigen Appell an die Gewalt über sich heraufbeschworen hat.

Der dritte Theil Heinrich's VI. beginnt mit dem vergeblichen Versuch, den Bürgerkrieg durch einen Compromiß zu beendigen. Der König ernennt mit Ausschluß seines Sohnes den Herzog von York zu seinem Nachfolger und der Herzog gelobt dafür, während der Lebzeiten des Königs auf sein Recht zu verzichten. Er schwört dem König Treue und wird, was einst der edle Gloster war, Protector des Reiches. Aber obwohl damit ein neuer Rechtsboden gewonnen scheint, so hat derselbe factisch doch keinerlei Bedeutung. Wie die beiden Partheien einander gegenüberstehen, so ist, selbst abgesehen von den durch den ersten blutigen Kampf entfesselten Leidenschaften, ein Compromiß zwischen ihnen unmöglich. Shakspeare zeigt, wie der Wiederausbruch des Bürgerkrieges eine aus der Lage der Dinge selbst entspringende Nothwendigkeit ist, er weist wieder ein Gesetz auf, das die Fortentwicklung jeder Revolution beherrscht. Das historische Recht des Besitzers, sagt er, und das sich durchzusetzen strebende abstracte Recht schließen sich gegenseitig aus. Weder wird jenes, so lange es nicht völlig machtlos ist, ohne Kampf sich selbst aufgeben, noch dieses freiwillig darauf verzichten, sich in seinem ganzen Umfang durchzusetzen. Aus diesem Gesetze leitet Shakspeare den Wiederausbruch des Bürgerkriegs her. Der König hat den Vertrag geschlossen und er ist auch Willens, ihn zu halten. Nun aber tritt

die Königin mit einem Theil des Adels auf und stellt dem jetzt verbrieften legitimen Recht der Yorks noch ein Mal das volle Recht der Lancasters als Besitzer des Thrones entgegen. Königin Margaretha spielt schon in dem ersten Theil des Cyclus eine für ihr eignes Schicksal wie für das Reich bedeutungsvolle Rolle. Sie steht dort von Seiten ihrer Herrschsucht und ihrer Rücksichtslosigkeit im Handeln als völlig ebenbürtiger Charakter neben all den Großen, die um die höchste Macht im Staate ringen, und nicht am wenigsten hat sie zum Sturze Gloster's beigetragen, nicht ahnend, daß sie damit nur dem Ehrgeiz York's die Wege bahnte und ihrem Throne seine festeste Stütze raubte. Jetzt nun ist sie es wieder, die durch offne Lossagung von dem Compromiß den kaum gewonnenen neuen Rechtsboden wieder in Frage stellt und nochmals an die Gewalt der Waffen appellirt. Aber wenn ihr früheres Streben als ein rein selbstsüchtiges, jedes sittlichen Gehalts entbehrendes erscheinen mußte, hier gewinnt es sittliche Berechtigung, denn sie kämpft für ihren Sohn, den Erben dreier Könige, dessen Recht auf den Thron bis dahin unbestritten war und durch die Zeit nicht minder wie durch die Heldenthaten seiner Vorfahren geweiht ist. Je unmittelbarer ihr nun aber das Recht ihres Sohnes als ein heiliges gilt, um so unbekümmerter bricht sie auch mit jeder Rücksicht auf das Ganze des Staates; sie schiebt den König bei Seite, erklärt sich durch den von ihm geschlossenen Vertrag nicht gebunden und eröffnet den Kampf, entschlossen, ihre Gegner nicht zu besiegen, sondern auszurotten. Und eben dahin kommt auch der Herzog von York, noch ehe er Kunde hat von dem Vertragsbruch Margaretha's, der also nicht mitwirkt zu seinem Entschluß. Ihm beweist sein Sohn R i c h a r d, hier schon der durchdringende Verstand und sophistische Politiker, daß kein einem unrechtmäßigen Fürsten geschworner Eid bindende Gewalt habe, und York, den sein nach und nach bis zum Fanatismus gesteigerter Ehrgeiz endlich mit sich fortreißt, adoptirt die Folgerung seines Sohnes, nicht weil er überzeugt ist, sondern weil er nicht mehr auf den Thron verzichten kann. Und dazu kommt sowohl das Drängen seiner eignen Parthei, dem auch der

stolzeste und selbstständigste Führer sich niemals ganz entziehen kann, als auch das nothwendige Mißtrauen in die Treue seiner Gegner, auf die er nur dann sicher bauen könnte, wenn ihre Macht wirklich schon vernichtet wäre. So kommt es also auf's Neue zum Bürgerkriege; der eben wiedergewonnene Rechtsboden und mit ihm die gemeinsamen sittlichen Zwecke des Staates sind auf beiden Seiten aufgegeben und an die Stelle der Unterordnung unter die Wohlfahrt und Größe des Vaterlandes, für die Alle zusammenstehen sollten, tritt der Kampf für das eigne Sonderrecht, in dem nun das Streben jeder der beiden zu wilder Leidenschaft entflammten Partheien grundsätzlich darauf gerichtet ist, die andre zu vernichten, ohne Rücksicht auf die Mittel und auf die eignen Opfer und Verluste.

Damit stehen wir vor dem Hauptgedanken dieses Theils des Cyclus: das Wüthen eines ganzen Volkes gegen sich selber und gegen alle heiligen Grundlagen des menschlichen Wesens wie der menschlichen Gemeinschaft — das ist, sagt Shakspeare, das nothwendige Ziel, bei dem die Zerstörung des bestehenden Rechts bei vollständiger Entwicklung aller ihrer Folgen schließlich anlangen muß. Und dieses Ziel bestimmt dann weiter nicht nur den Charakter des Kampfes, sondern auch die entsittlichenden Wirkungen, die er auf den Geist des Ganzen wie der Einzelnen ausübt. Das Bild, das Shakspeare hier entwirft, ist wahrhaft schauerlich. Er schildert — man kann es mit einem Worte bezeichnen — die Verwilderung, die sittliche und menschliche Entartung, zu der die losgelassnen, in ihrem Zusammenstoß sich immer noch steigernden Leidenschaften ein ganzes edles Volk fortreißen, und auch hier hat die Geschichte der folgenden Jahrhunderte seine Schilderung schon mehr als ein Mal bestätigt.

Werfen wir einen raschen Blick auf die Darstellung des Dichters selbst. Gleich der Wiederausbruch des Krieges zeigt den Geist, in dem die Gegner jetzt einander bekämpfen. Die früheren Freunde und Genossen, ein Mal zu Feinden geworden, verfolgen einander mit blutigerem Haß und mitleidloser, als sie den Nationalfeind verfolgen würden, der sengend und brennend in ihr

Land einbräche. Der Bürgerkrieg gestaltet sich sogleich zum Rachekrieg, der Weib und Kind des Gegners nicht schont und alles menschliche Gefühl in der Brust der Kämpfenden ertödtet. Shakspeare schildert den Mord des jüngsten Sohnes York's, des holden Rutland, sowie das eigne Ende des stolzen Herzogs, des eben noch so gewaltigen Schildträgers der Anarchie, der schon so viele seiner Nebenbuhler und Gegner in den Staub sinken sah. Jetzt ereilt ihn die Nemesis seines eignen Thuns, das ihn freilich wider Willen dahin führte, die Leidenschaften seiner Feinde gegen sich zu waffnen. Clifford, dessen Vater er erschlagen, ermordet dafür seinen Sohn und Margaretha bietet dem Wehrlosen ein in das Blut des holden Kindes getauchtes Tuch zum Trocknen seiner Thränen, höhnt ihn mit einer papiernen Krone, die sie ihm auf's Haupt setzt, und endlich, als der Unglückliche sein Leid bis auf den Grund ausgekostet hat, wird er von ihr und Clifford, obwohl Gefangner und gebunden, hingemordet. Mit dieser Frevelthat ist nun wieder die Rache der Yorks und ihrer Anhänger herausgefordert und sie vergelten, so viel an ihnen ist, Gleiches mit Gleichem. Sie finden Clifford auf dem Schlachtfeld unter den Gefallnen, hören, wie er eben seinen letzten Seufzer ausstößt, und lassen dennoch ihrer Zunge freien Lauf, um ihn wo möglich noch mit ihrem Hohn zu treffen. Sie nehmen im Verfolg des Krieges den einzigen Sohn der Königin, den jungen ritterlichen Eduard, gefangen und alle drei Brüder York vereinigen sich, um ihn vor den Augen seiner Mutter zu ermorden. Doch genug von diesen Frevelthaten, die auch Shakspeare nur darstellt, um zu zeigen, wie die zu voller Emanzipation gelangten Leidenschaften mit Nothwendigkeit zum Wüthen der Menschheit gegen sich selber führen, und das beweisen jene Thaten wirklich, denn sie treffen nicht mehr den Gegner, sondern den Menschen im Gegner, und Menschenhände vollbringen diesen Frevel an dem eignen Wesen. Auch darin zeigt sich dieser Charakter des fürchterlichen Kampfes politischer Partheien, daß jede Hinopferung eines Menschen wie eine Verstümmelung ist, die sich die Mensch=

heit selber zufügt und für die sie kein andres Heilmittel findet, als wieder die Zerstörung eines edlen Gliedes, das abgehauen wird, weil vorher ein andres fiel. Wie viele gewaltige Helden erzeugt gerade eine solche Zeit, die alle im Dienste eines gemeinsamen Zweckes ihrem Vaterlande zur Stütze und zum Ruhme werden könnten! Aber die Partheiung schlingt sie alle hinab, die Kinder der Revolution sind auch die Opfer, die sie sich schlachtet.

Nicht minder wahr und umfassend schildert Shakspeare die sittliche Verheerung, die der Kampf zur Folge hat, das rücksichtslose Spiel, das mit der Heiligkeit des Eides und mit allen Verpflichtungen der Einzelnen getrieben wird, das Schwinden von Treu' und Glauben in den Beziehungen der Menschen, auch der eignen Partheigenossen, und die unvermerkt selbst in die Gesinnung eindringende Treulosigkeit. Die Königin wie York beginnen den Kampf mit einem Eidbruch; der Königsmacher Warwick, einer der Edelsten von Allen, hat kaum Eduard auf den Thron gehoben, als er, von diesem gekränkt, seinen Eid bricht und sich den von ihm selbst vertriebenen Lancasters anschließt, um nun wieder die Yorks zu stürzen; ja selbst Eduard's eigner Bruder, Clarence, geht zu ihm und König Heinrich über, freilich um bald darauf schon wieder diesen wie Warwick zu verrathen, dessen Schwiegersohn er eben erst geworden ist. Hier ist jedes Mal das Ich, die absolute Willkür des Einzelnen, das Entscheidende, ihr gegenüber haben weder Blutsbande noch geschworne Treue, geschweige denn Rücksicht auf das Wohl des Ganzen irgend welche Macht. Natürlich, daß auch das Recht allmählich zum bloßen Worte erniedrigt wird. Wo man sich noch auf dasselbe beruft, da geschieht es, weil man der Welt gegenüber einer moralischen Stütze zu bedürfen meint; das wahre und allein entscheidende Moment liegt in der Frage, ob man die Macht hat, seine Sache durchzusetzen, und so sinkt die einst als Heiligthum verehrte Krone zum schnöden Lohn für den herunter, der sich im Kampfe als den Stärkeren erweist. Der Staat aber als sittliche Gemeinschaft, als Schützer und Träger aller Einzelnen, ist bis auf den Namen in Vergessenheit gerathen.

Der düsterste Zug in diesem Bilde ist das Nutzlose aller der furchtbaren Opfer, die der Kampf fortwährend kostet, die Unmöglichkeit, mit den Leichen der Erschlagnen die Kluft zu schließen, die das Ringen um die höchste Gewalt gerissen hat. Immer wieder entbrennt der Bürgerkrieg, und selbst als nun Eduard die Lancaster'sche Parthei so gut wie ausgerottet und den Thron zum zweiten Mal bestiegen hat, ist er und ist sein Volk noch weit entfernt, wieder festen Boden unter den Füßen zu haben. Ein neuer Umsturz bereitet sich längst wieder vor, denn schon hat diese Zeit der Willkür und Gewalt in Richard einen neuen Prätendenten herangebildet, dem zwar auch nicht der Schatten eines Rechts zur Seite steht, den aber das in ihm eben durch die Zeit zur Entwicklung gebrachte Böse über diesen Scrupel hinaushebt. Sein Entschluß, die Krone zu gewinnen, steht fest und dieser macht jede Hoffnung auf Wiederherstellung sicherer und geordneter Zustände zur leeren Illusion. Das ist der letzte Eindruck dieses Theils des Cyclus und darin ist auch der letzte Gedanke Shakspeare's enthalten: Wo es ein Mal dahin gekommen ist, sagt er, daß es kein Gesetz und keine Autorität mehr gibt als allein die der rohen Gewalt, da treibt auch die Entwicklung der Dinge zum Aeußersten fort, bis sie einen Menschen hervorgebracht hat, der Nichts mehr anerkennt als seine Selbstsucht und seine Willkür. Einen solchen Charakter hat die französische Revolution in Robespierre geschaffen, Shakspeare stellt seinen Richard als diese letzte und nothwendige Ausgeburt der Zeit hin; — mögen beide noch so verschieden sein, mag namentlich Robespierre die furchtbare Klarheit über die Bedeutung seines bösen Strebens fehlen, darin sind beide gleich, daß sie die durch die lange Zeit der Herrschaft der Gewalt herausgebildete absolute Willkür in sich repräsentiren, und so, kann man sagen, ist Richard gleichsam die poetische Verkündigung des fürchterlichsten Charakters der französischen Revolution, dessen nothwendiges Werden wie sein Streben und Wirken auf eben den Gesetzen ruht wie Richard's.

Was Richard betrifft, so erscheint er in Shakspeare's Darstellung durchaus als das nothwendige Erzeugniß des Geistes sei-

ner Zeit, ja er ist Nichts weiter als der bewußte und consequente Vertreter dieses Geistes, den bis auf König Heinrich auch die Andren alle anerkennen, den sie sich aber nicht wie er dienstbar zu machen wissen. Allein der eignen Willkür zu folgen und seiner Selbstsucht oder seinem Haß alles Andre zu opfern, das ist das allein noch gültige Gesetz, zu dem Alle durch ihr Handeln sich bekennen. Richard unterscheidet sich nur dadurch, daß er die Welt förmlich und ohne alle Conzessionen an irgend eine sittliche Forderung als seine Beute betrachtet und nun, statt nach Leidenschaft und Einfällen des Augenblicks, mit kaltem Blut und festem Plan daran geht, seiner Beute sich zu bemächtigen. Es versteht sich von selber, daß die individuelle Begabung und Ausstattung, die er von der Natur empfangen, die Voraussetzung seines spätern Charakters bilden, und Shakspeare hat dafür gesorgt, auch diese Bedingungen seines Werdens scharf herauszustellen. Die Natur gab ihm einerseits — man möchte sagen — ein Recht zum Bösen; sie gab ihm bei einem Gemüth, das unendlich empfänglich war für jede Kränkung, eine Mißgestalt, die zum Spott fast herausforderte und die den ersten Anstoß dazu gab, daß er sich von den Menschen innerlich losriß und sich völlig auf sich selber stellte. „Ich habe keinen Bruder, gleiche Keinem", ruft er aus, „ich bin ich selbst allein." Und wenn ihn so die Natur einerseits gleichsam ausstieß aus der Menschheit, daß sein Herz leer blieb von Liebe und der Gedanke, seiner Selbstsucht alles Andre zu opfern, überhaupt in ihm aufkeimen konnte: so gab sie ihm andrerseits einen Geist, der wohl geeignet war, diesem Gedanken nach und nach Gestalt zu geben. Es ist merkwürdig und der Beachtung werth, wie nahe verwandt Richard's geistige Natur der seines Vaters ist. Der Sohn York's, dieses tief verschlagnen, kalt berechnenden, mit keinem Scharfblick zu ergründenden Politikers, blickt überall aus Richard heraus, er ist — bis auf seinen Körper — in seiner Naturanlage das im Wesentlichen getreue Abbild seines Vaters, und selbst seine Stellung als vom Throne ausgeschlossner jüngerer Sohn, der, wie einst York, als Prätendent seinen Ehrgeiz heimlich nähren muß, bringt ihn diesem nahe. Aber so ge-

wiß es ist, daß der Keim des Bösen von der Natur in ihn gelegt ward, ebenso ausgemacht ist es auch, daß es einer Zeit, wie die seinige war, bedurfte, um diesen Keim zur Entwicklung zu bringen und zu so furchtbar intensiver Kraft herauszubilden. Alle jene Wirkungen des Bürgerkriegs, die Shakspeare schildert: die Nichtachtung des Menschen in den Greueln, die er mit sich bringt, das Spiel mit Treu' und Glauben und mit dem öffentlichen Wohle selbst, die Zerstörung der Pietät in den Gemüthern, endlich das Ringen um die Herrschaft — sie alle, die Richard täglich vor Augen sah und an denen er selbst bald Antheil hatte, haben an der Herausbildung des Bösen in ihm gearbeitet und ohne sie wäre weder der Gedanke, die Menschheit als seine Beute zu betrachten, noch die schauerliche Kraft des Entschlusses, diesen Gedanken zur Wirklichkeit zu machen und sich den Weg zum Throne, wie er sagt, „mit blutiger Axt auszuhauen", in ihm zur Reife gelangt. Und so betrachtet ihn Shakspeare selbst; er stellt ihn hin als eine Ausgeburt der Anarchie, und um deren letzte Consequenzen darzulegen, das letzte Ziel, auf das sie hintreibt, zu vergegenwärtigen, deshalb schafft er seinen Richard, der nun im nächsten Stück als das Geschöpf zugleich und als der selbstbewußte Träger des Dämons, den die Menschheit über sich heraufbeschworen, das Zerstörungswerk vollendet und das schauerliche Bild der Anarchie zum Abschluß bringt.

Werfen wir noch einen Blick auf König Heinrich und seine Stellung zu dem blutigen Drama um ihn herum. An mehr als einer Stelle der beiden Stücke wird nochmals energisch betont, daß seine bloß nach Privatrücksichten vollzogne Heirath mit ihrer Verletzung des öffentlichen Wohles Englands und seine Stumpfheit gegen die Staatsinteressen überhaupt die Hauptschuld tragen an dem Unheil, das über England hereingebrochen ist. Er ging voran mit dem unseligen Beispiel der Nichtachtung des im Staate repräsentirten gemeinsamen Zwecks Aller und bahnte damit der Selbstsucht der Einzelnen den Weg. — Das ist es, was der Dichter als seine Schuld bezeichnet, und wie er weit davon entfernt ist, ihn nach dieser Seite zu schonen, ebenso gibt er auch seinen

transscendenten Gottesglauben, den selbst eigentliche Wunder nicht überraschen, sondern nur zu Lobpreisungen Gottes begeistern, offen und unumwunden preis. Er spielt überhaupt, ähnlich wie Ludwig XVI., an den er auch sonst vielfach erinnert, bis tief in den Bürgerkrieg hinein eine wenig würdige Rolle, obschon uns doch sein reines Wollen und sein liebevolles Herz, das da, wo es sich um an Einzelnen begangne Frevel handelt, auch kräftig schlagen und edel zürnen kann, — obschon uns, sag' ich, sein reiner Wille und seine ächte Herzensgüte nie mit ihm zerfallen lassen. Und diese Eigenschaften bilden sich nun allmählich immer klarer in ihm heraus und gewinnen immer höhere Bedeutung. Er büßt zwar gerade durch sie, noch ehe er seines Thrones wirklich verlustig geht, jeden Einfluß auf den Gang der Dinge ein, seine eigne Parthei schiebt ihn rücksichtslos bei Seite und er steht gleichsam außerhalb der Welt, die ihm gehört und die er berufen war zu lenken: England ist durch seine Schuld lange factisch ohne König. — Aber je zügelloser und blutiger nun die Zeiten werden, desto größeres Recht gewinnt sein Standpunkt wenigstens im Gegensatz zu der rücksichtslosen Selbstsucht und dem blinden Wüthen aller der thatkräftigen Charaktere um ihn herum, die mit Verachtung auf ihn herabsehen zu dürfen meinen; denn nun vertritt er gegenüber dem wilden Jagen nach weltlicher Größe den stillen innigen Seelenfrieden, gegenüber der Selbstsucht die aufopfernde Hingebung und gegenüber dem Fanatismus des Partheihasses die Liebe und die Sorge um das Wohl des Ganzen. Zwar — activ für seine Gesinnung einzutreten und ihr äußere Geltung zu erkämpfen, dazu ist und bleibt er unfähig, aber seine Gesinnung selbst ist wie ein leuchtender Stern in dieser Nacht der Entartung, die freilich nur um so düstrer erscheint in dem Lichte, das von ihm ausstrahlt. Denn seine Milde und Reinheit, sein weiches, liebevolles Herz, sein Hinaussein über die irdischen Güter, die die Andren zu blindem Haß entflammen, mit einem Worte seine ganze ächtmenschliche Stimmung gibt uns erst den rechten Maßstab für die Thaten und die Gesinnung der Andren

und mahnt uns an die Aufgabe des Menschen auf Erden, die jene in ihr gerades Gegentheil verkehren.

Namentlich gilt dies in Bezug auf Richard, den Shakspeare am Schluß persönlich mit ihm zusammenführt. Da stehen die beiden Pole des Dramas einander gegenüber — auf der einen Seite der ganz dem Irdischen hingegebne, die Liebe selbst für ein leeres Wort erklärende und sie förmlich abschwörende Richard, der eben den ersten Schritt thut auf der mit klarem Bewußtsein eingeschlagnen blutigen Bahn — und auf der andern Heinrich, mit voller Freudigkeit dem Tode entgegensehend, sich nicht scheuend, dem fürchterlichen Menschen, der ihn zu morden vor ihm steht, ein Bild seines Innern vor Augen zu stellen, das keinen Zug verschweigt oder beschönigt, und doch leidenschaftslos und fähig, für ihn zu beten, ein Mensch von einer Reinheit und Seelentiefe, die Shakspeare Anlaß wurde, ihn zum Seher zu erheben — in der That ein stärkerer Contrast ist nicht denkbar und erst die Seelenschöne Heinrich's läßt die ganze Tragweite der diabolischen Entartung Richard's überschauen und zu voller Wirksamkeit gelangen. So scheiden wir also von dem Stücke mit dem Eindruck, daß die Anarchie ihr geistiges Ziel nun erreicht hat, das Böse ist entbunden und zur höchst möglichen Entwicklung gelangt, und wenn sich Eduard in der letzten Scene noch rühmt, durch die Ausrottung seiner Gegner den Argwohn von seinem Throne weggekehrt und die Sicherheit zu seinem Fußstuhl gemacht zu haben; wenn er einer Zeit dauerhaften Glücks entgegenzugehn hofft und in dem Judaskuß, den Richard seinem Sohn als Zeichen treuer Liebe gibt, eine Bestätigung seiner Hoffnung findet: so wissen wir, daß auch diese Hoffnung wieder täuschen wird und daß sein Haus nun demselben Schicksal entgegengeht, dem seine Gegner schon verfallen sind. —

Wir kommen zu dem letzten Theil des Cyclus, dem größten und gewaltigsten von allen, Richard III. Das Erste, was hier Shakspeare darstellt, ist die bittre Enttäuschung derer, die da meinten, auf Willkür und Gewalt ein sichres, glückliches Dasein begründen zu können, die sich der Hoffnung hingaben, nach er=

langtem Siege über ihre Gegner und nach Ausrottung derselben der Früchte ihrer Mühen froh zu werden. Es ist wirklich so: die erste Consequenz der Herausbildung des Bösen für die Sieger ist, daß sie diese ihre Hoffnungen getäuscht sehen; alle die furchtbaren Kämpfe, die Verbrechen sogar, mit denen sie sich belastet, sind vergeblich gewesen; der Eine aus ihrer eignen Mitte, dessen Ehrgeiz und Selbstsucht eben jene Kämpfe zur Entwicklung gebracht haben, entreißt ihnen alle Früchte ihrer Arbeit und bereitet ihnen selber das gleiche Schicksal, das ihre Gegner zu erdulden hatten. So fällt Clarence durch Mörderhand in Folge eines von seinem eignen Bruder, König Eduard, über ihn ausgesprochnen Todesurtheils, das dieser zwar noch widerrufen, für dessen schleunige und sichre Ausführung aber Richard Sorge getragen hatte. Und wenn auch des Königs eignes Leben nicht auf gewaltsamem Wege endet, zum Genusse seiner Macht gelangt doch auch er nicht; sein Hof ist in zwei feindliche Partheien gespalten, die sich gegenseitig mit Haß und Verdächtigungen verfolgen, er selbst ist voll Mißtrauen, und statt daß er seinen letzten Wunsch, die Seinen zu versöhnen, erfüllt sähe, stirbt er mit dem Bewußtsein, seinen Bruder ermordet zu haben, und in der sichren Voraussicht, daß sein Haus und alle die Seinen dem Verderben entgegengehen.

Nun aber die neue Phase der Revolution, die mit dem Tode König Eduard's eintritt und nach Shakspeare's Darstellung den furchtbaren Prozeß der Auflösung des Staates und der durch sie frei gewordnen Leidenschaften zum Abschluß bringt. Dieses Stadium ist das der Schreckensherrschaft, der schrankenlosen Despotie. Richard wird als jetzt einziger Bruder des verstorbnen Königs Protector des Reichs und hat damit die Macht in Händen; Clarence' Mord hat ihm dazu verholfen, er kann nun gerades Weges auf sein letztes Ziel losgehn. Gleich der erste Schritt, den er auf seinem Wege thut, zeigt den Charakter dieser neuen Herrschaft. Gewalt und Willkür, Hinrichtungen ohne Recht und Urtheil, Einschüchterung der ruhigen Bürger durch den Schrecken, Lüge und heuchlerischer Mißbrauch des Heiligen — das sind die Mittel, zu denen er greift. Die Ersten, die fallen,

sind die natürlichen Beschützer des jungen Königs, die Verwandten und Anhänger der Königin, seine Feinde. Bald aber kommt die Reihe auch an seine eignen Freunde und Genossen, soweit sich diese weigern, ihn bei Erreichung seines letzten Zwecks zu unterstützen. Shakspeare führt als Vertreter dieser letzten Classe den Lord Hastings ein in jener fürchterlichen Scene im Tower, in der der Schrecken gleichsam personificirt vor uns tritt. Alle Räthe der Krone, die Mächtigsten unter den Großen und den noch übrigen Anhängern des jungen Königs sind versammelt. Niemand vermuthet Schlimmes und nicht von einer peinlichen Anklage ist die Rede, sondern von der Krönung des Sohnes Eduard's. Hastings vor Allen ist völlig arglos, Richard selbst hat ihn eingewiegt in die vollste Sicherheit — da auf ein Mal, auf die frivolste Anschuldigung hin und ohne daß Richard es für nöthig hielte, sie auch nur zu motiviren, spricht er ihm das Todesurtheil und Keiner der Großen wagt es, sich für ihn zu erheben; von Schrecken gelähmt, schweigt die ganze Versammlung und unmittelbar nach Verkündigung des Urtheils wird es vollzogen. Richard läßt dann den Lord Mayor, das Haupt der Londoner Commune, vor sich kommen, um ihm die Gründe des raschen Verfahrens auseinanderzusetzen. Auch dieser wagt keine Einrede und muß sogar versprechen, den Bürgern die Gerechtigkeit des Urtheils zu erklären. Gleichwohl ist es kein Geheimniß, daß Hastings wie die Andren als Opfer der Willkür des allmächtigen Protectors gefallen ist. Shakspeare führt, um die Lage der Dinge noch klarer darzulegen, einen Mann aus dem Volke ein, den Canzellisten, der die Klageschrift gegen Hastings abzuschreiben hatte. Der Mann hat elf Stunden dazu gebraucht, ebenso lange war die Urschrift in Arbeit, Hastings aber lebte vor fünf Stunden

Noch unbescholten, unverhört, in Freiheit.

„Das ist 'ne schöne Welt", ruft der Schreiber aus:

Wer ist so blöde
Und sieht nicht den handgreiflichen Betrug?
Und wer so kühn und sagt, daß er ihn sieht?
Schlimm ist die Welt! sie muß zu Grunde gehn,
Wenn man muß schweigend solche Dinge sehn.

Hier ist es offen ausgesprochen, daß der Schrecken herrscht, und in demselben Geiste thut nun Richard den letzten Schritt zu seinem Ziel. Sein Plan ist, sich durch die Commune Londons, das im 16. und 17. Jahrhundert eine ganz ähnliche Bedeutung für England hatte wie Paris heute noch für Frankreich, zum einzig rechtmäßigen König erklären zu lassen, obgleich nicht nur Eduard's, sondern auch Clarence' Kinder noch am Leben sind, die alle vor ihm berechtigt wären. Dahin also hat der von York erhobne Kampf für die Legitimität geführt, daß schon einer der eignen Söhne York's es wagen darf, nicht nur das Prinzip der Legitimität als solcher, sondern überhaupt alles Recht mit Füßen zu treten, um die nackte Willkür an die Stelle zu setzen! Daß in dieser bloßen Thatsache eine Verurtheilung des abstracten Rechtes von Seiten Shakspeare's liegt, wie sie nicht stärker sein kann, braucht nicht erst gesagt zu werden, und wie hier, so hat der große Dichter, den man umsonst bemüht gewesen ist zu einem Vertreter der Legitimität zu stempeln, überall in seinen mittelalterlichen Stücken über sie geurtheilt und in geradem und bewußtem Gegensatz zu ihr nicht irgend eine abstracte Idee, wie die des Gottesgnadenthums, sondern die großen sittlichen Zwecke des nationalen Lebens als Grundlage des Königthums gefordert. So namentlich in dem zweiten großen mittelalterlichen Cyclus, der mit Heinrich V. abschließt, und so selbst in seiner Darstellung des Usurpators Johann ohne Land.

Kehren wir zurück. Seinem Plan gemäß sendet Richard seinen Helfershelfer Buckingham mit dem Antrag an die Commune ab, ihn für den einzig rechtmäßigen König Englands zu erklären. Wie stellen sich nun die Vertreter der mächtigen Hauptstadt zu dem frechen Ansinnen? Anfangs scheint es fast, als hätte Richard seine Rechnung ohne den Wirth gemacht. Die Mitglieder der Commune, den Lord Mayor an der Spitze, empfangen seinen Abgesandten kalt und geben durch kein Zeichen zu erkennen, daß sie geneigt wären, den Antrag gutzuheißen, aber ebenso wenig wagen sie Widerspruch:

Wie stumme Bilder, unbelebte Steine —
So sehn sie starr sich an und todtenbleich.

Und unter dem Eindruck dieses Schreckens weiß Buckingham durch seine eignen Leute, die sich auf seine Veranstaltung in die Versammlung eingedrängt haben und nun „Hoch König Richard!“ rufen müssen, die Zustimmung der Gemeinde zu suppliren. Ja! schließlich muß sogar der ganze Bürgerausschuß, von dem Lord Mayor geführt, sich zu Richard in's Schloß verfügen, um ihn flehentlich zu bitten, die Krone des verwaisten Landes anzunehmen; denn so wirksam ist sein System gewesen, daß er es wagen darf, das Anerbieten abzulehnen und sich als einen der Welt abgewandten Heiligen zu geriren, dem irdische Macht nur eine Bürde sei. Auch hier gilt wieder jenes Wort des Canzellisten, daß Niemand so blöde ist, der den Betrug nicht sähe, aber ebenso ist auch hier Niemand so kühn und sagt, daß er ihn sehe. Wie vorher das frevelhafte Spiel mit der Heiligkeit des Rechts, so läßt man sich nun widerstandslos das noch frevelhaftere Spiel mit der Religion gefallen; beide heiligen Grundlagen der menschlichen Gesellschaft, die Träger der ganzen sittlichen Welt, darf der Tyrann zu bloßen Mitteln für seine selbstsüchtigen Zwecke herabsetzen und kann doch sicher sein, daß man geflissentlich die Augen schließt vor seinem Thun und sich in Demuth vor ihm in den Staub beugt. Alle diese Scenen von der Hinmordung der eignen früheren Kampfgenossen an bis zu der unerhörten Knechtung des öffentlichen Geistes durch die dämonische Gewalt des Schreckens — sind wieder wie prophetisch für die Geschichte der französischen Revolution und manche Züge hat auch die Geschichte unsrer Zeit noch mit dem von Shakspeare entworfnen Bilde gemein.

Kaum am Ziele seines Strebens aber verfällt auch Richard dem Gesetz, nach dem die Rechnung falsch ist, die da meint, auf Gewalt und Willkür eine sichere Existenz bauen zu können. Auch er wird der Früchte seiner Thaten nicht froh. Gerade in dem Augenblick, wo er den blutigen Lohn errungen hat, nach dem er strebte, ereilt ihn das Gericht, und hier ist es nun, wo Shakspeare in immer lebendigerer An-

schaulichkeit und immer umfassenderer Großheit das Bild der Weltordnung, der Immanenz Gottes, entfaltet, wie es ihm an seinem Stoffe aufgegangen war und ihn zum Schaffen seines Werks begeistert hatte. Mitten aus der höchsten Entwicklung des Bösen und seiner Macht heraus führt er den Beweis der absoluten Nichtigkeit desselben und zugleich läßt er aus ihr das Dasein eines gerechten und allmächtigen Gottes hervorgehn, der durch seine Weltregierung alle heiligen Forderungen des Menschen an die Welt bestätigt und erfüllt, der aber nicht willkürlich und gewaltsam in das Leben der Welt eingreift, sondern sie von vornherein auf sittliche Gesetze begründet hat und durch diese sie regiert. Wir können nur kurz verweilen bei der Charakteristik dieser von dem Dichter mit tiefster eigner Betheiligung vorgetragnen Grundanschauung seines Werkes — aber es bedarf auch nur kurzer Andeutungen einer Darstellung gegenüber, die selbst so bis zum Ueberwältigenden mächtig zu uns spricht und deren Sinn zu erfassen, die frohe Botschaft aufzunehmen, die sie uns entgegenbringt, unser eignes Herz mit seinem ganzen sittlichen Drange uns zur Seite steht. Also nur einige Züge dieses Bildes.

Wir beginnen mit der Beleuchtung, die Shakspeare auf Richard fallen läßt. Wie er ihn hingestellt hat, so ist er eine wirkliche Personification des Bösen. Der Prozeß der Zerstörung des ganzen Inhalts des menschlichen Gemüths, zu dem die Selbstsucht schließlich führt — in ihm hat derselbe sein fürchterliches Werk vollendet; die letzte Spur der natürlich sittlichen Gefühle, auf die das menschliche Wesen begründet ist, Alles, was den Einzelnen an seine Mitmenschen, an das Ganze und an die Gottheit bindet, das Gewissen wie die Liebe, ist in ihm ausgelöscht; er ist auch sittlich „er selbst allein“ und aus der Menschheit ausgeschieden. Und weit entfernt, daß ihn nun diese schauerliche Einsamkeit schrecken sollte, adoptirt er sie vielmehr mit vollem Bewußtsein als Basis seines geistigen Lebens und strebt von ihr aus zuversichtlich weiter. Er will, ein andrer Archimedes, seine Stellung außerhalb der Welt als Stützpunkt benutzen, um diese letztere aus den Angeln zu heben und an die Stelle der göttlichen

Gesetze, die sie nach der gemeinen Meinung tragen, seine Willkür setzen. Und diesen Vorsatz führt er aus nicht nur ohne Scrupel und mit größter Sicherheit, sondern mit einer Art teuflischen Humors, den das Bewußtsein seiner Ueberlegenheit ihm gibt. Er mordet seine Nächsten, bricht Eid auf Eid, verleumdet seiner eignen Mutter Ehre, als habe sie ihrem Gatten die Ehe gebrochen, und wenn er heuchelt, so bedient er sich gerade der der Menschheit von Christus geoffenbarten heiligen Lehre, um, wie er lachend sagt, seine nackte Bosheit zu bekleiden. Bibelsprüche sind es, in denen er redet, christliche Gesinnung der Feindesliebe, der Friedfertigkeit und Demuth, die er zur Schau trägt, und vor jener Deputation der Londoner Commune, die kommt, um ihm die Krone anzubieten, führt er in Gemeinschaft mit dem willigen Werkzeug seiner Thaten, Buckingham, eine zum Voraus verabredete und förmlich einstudirte Komödie auf, die ihn ganz unabhängig von dem Gelingen seines Planes an und für sich belustigt und deren Tendenz ist, sich der Macht des Christenthums über die Gemüther der Menschen als Mittels zu bedienen, um seinen Zweck zu erreichen.

So steht er also da als der bewußte und consequente Atheist, der nicht nur, wie er sagt, die Liebe, sondern Gott selbst und alles Göttliche zum bloßen Worte machen will, ja, der dem angebornen Glauben der ganzen Menschheit an die alleinige Macht des Guten und an die Pflicht des Menschen, gut zu sein, offen Hohn spricht und den Beweis zu führen entschlossen ist, daß im Gegentheil das Böse die höchste Macht der Welt ist. Worauf aber läuft nun die Macht hinaus, die ihm das Böse gibt und in der er nach jedem eclatanten Siege, den er davonträgt, förmlich schwelgt? Er, der durch sein Ausscheiden aus der Menschheit selbstständig zu sein meint, der da wähnt, für seine eignen Zwecke und nur für sie zu wirken, wenn er sich „den Weg zum Thron mit blutiger Axt aushaut“: er ist Nichts als die Gottesgeißel, die Gott zwar keineswegs durch directe That in die Welt gesandt, sondern die die Menschen selber sich gewunden haben, die aber darum nicht weniger zum Werkzeug wird in Gottes

Hand, die Welt zu reinigen von den Missethätern, durch deren Frevel sie entsittlicht wurde. Das Gericht, das, durch die Frevel der Vergangenheit heraufbeschworen, von Anfang an über den Häuptern der Yorks schwebte — Richard zieht es herab und vollstreckt es, ohne daß er eine Ahnung davon hat, wie er damit nicht seinen, sondern Gottes Richterspruch vollzieht, dem seine Opfer längst verfallen waren. Ja, er muß ihn sogar vollziehen, er war von vornherein gleichsam dazu ausersehen, das Richteramt zu übernehmen gegen alle seine früheren Genossen; denn schon sein Streben nach dem Throne ist kein rein freiwilliges, sondern eine Nothwendigkeit seiner Natur, wie sie unter Einwirkung der Zeit geworden war, ein Product seiner Herrschsucht, die ihn selbst beherrscht und ihn so zwingt, das Werk der Sühne zu vollbringen. So steht es mit dem Traume seiner Macht gegenüber der Weltordnung, die er umkehren zu können wähnte, und so fixirt Shakspeare die fatalistische Nothwendigkeit, der zufolge in dem zügellosen Kampf der Willkür und rohen Gewalt immer der größere Verbrecher durch Hinopferung seiner Gegner und Rivalen die ewige Gerechtigkeit versöhnen muß. Es ist merkwürdig und zeigt die ganze Größe der Conzeption Shakspeare's, wie er, der hier als Dichter mittelalterlicher Kämpfe vor uns tritt, in seiner Darstellung dieser fatalistischen Nothwendigkeit, die jedes selbstsüchtig revolutionäre Ringen um die Macht beherrscht, sich mit dem jüngsten Geschichtschreiber der so ganz der Neuzeit angehörigen französischen Revolution begegnet. In dem genialen Werke Sybel's wird das gegenseitige Sichwürgen der Machthaber des Convents ganz in demselben Geiste als fatalistische Consequenz bezeichnet, „als Consequenz der sittlichen Verkettung", sagt Sybel, „in der zur schärfsten Buße des Vergehens jede Uebelthat größere Frevel nach sich zieht"*).

*) Die Stelle heißt vollständig: „Die französische Revolution erklärt nicht bloß den falschen Autoritäten, sondern allen sittlichen Gesetzen den Krieg. . . . . Und so war es denn dahin gekommen, daß nicht die rasche Ersetzung des zertrümmerten Rechtsbodens, sondern die völlige Ungebunden-

Wir werfen noch einen Blick auf den Geist, in welchem Shakspeare das Gericht selbst darstellt. Es kommt ihm hier nicht darauf an, die Frevler nur überhaupt zu vernichten, sondern was er in seinem „Richard" verkündigen und dem frivolen Leichtsinn oder frechen Frevelmuth gegenüber als unumstößliche Wahrheit hinstellen will, das ist, daß es ein Gericht gibt und daß Niemand hoffen darf, demselben zu entfliehn. Und nicht einem, doch unerweislichen Jenseits stellt er die Strafe anheim für das, was der Mensch hienieden sündigte, wie Dante, nicht nach einem dem menschlichen Bewußtsein und Verständniß fremden Gesetz vollzieht er sie, sondern mit tausend Stimmen ruft es aus dem Drama: alle Schuld rächt sich auf Erden und das eigne menschliche Bewußtsein muß die Gerechtigkeit der Strafe anerkennen. Hier ist es besonders die entthronte Königin Margaretha, auf die wir unser Augenmerk zu richten haben. Einst selber unter den Hauptschuldigen an allem Unheil, das über England hereingebrochen ist, und Urheberin des gegen York verübten Frevels an der Heiligkeit des Menschen, legt sie schon durch sich selber Zeugniß ab für die Herrschaft der Gerechtigkeit im Leben. Mit der Ermordung ihres Sohnes und ihres Gatten, mit dem Verlust des Reiches und mit heimathlosem Umherirren in der Verbannung hat sie ihre Schuld gebüßt, aber eben durch diese Buße, die sie zahlen mußte, steht nun auch sie wieder gleichsam als die Verkörperung der Frevel ihrer Gegner da, und diese Frevel sind noch ungesühnt. Darauf allein hat sich seit ihrem Unglück das gewaltige Gemüth des einst ganz der Welt hingegebnen Weibes concentrirt, sie hat von da an auf jedes persönliche Glück Verzicht geleistet und mit der Hoheit, die ihr dieser Verzicht gibt, ver-

---

heit jedes Einzelwillens das Ziel geworden war. Es gab kein Gesetz und kein Ansehen mehr als das der rohen Gewalt. Ohne Zügel schreitet dieselbe bis zum Aeußersten fort und der ärgste Verbrecher bleibt jedes Mal auch der siegreichste Staatsmann. Denn ein Mal in eine solche Bahn eingelenkt, verfällt ein Staat rettungslos einer fatalistischen Consequenz, der Consequenz der sittlichen Verkettung, in der" 2c. (Band II, S. 7 und 8).

bindet sie das vollste und energischste Bewußtsein, daß ihre Sache keine bloß persönliche ist, sondern die Sache der Menschheit. Und so wird sie nun gleichsam zur Sprecherin des in seinem Heiligsten verletzten Menschengemüths selber, das aus den aufgewühlten Tiefen seines Innern um Rache schreit für die verletzte Heiligkeit des Menschen und dessen Flüche nichts Andres sind, als der glühende Ausdruck der dem Menschen von Gott selbst in's Herz geschriebnen letzten und höchsten sittlichen Forderungen an die Welt. Und diese Flüche „dringen durch die Wolken" und „wecken Gottes sanft entschlaf'nen Frieden" — und als nun Eduard und die Seinen, als alle diejenigen, die Antheil hatten an ihren Freveln oder an den Früchten ihres Sieges, von dem durch Richard vollzognen Strafgericht ereilt werden: da ist auch nicht Einer unter ihnen, soweit es ihnen überhaupt gestattet ist, mit Bewußtsein auf ihr Loos zurückzublicken, der nicht das Geständniß ablegen müßte, daß er es verdient. Selbst Margaretha erkennt in jener furchtbaren Scene des 4. Actes, wo sie mit der greisen Mutter der Yorks, der Witwe des ersten Urhebers des Bürgerkrieges, und Eduard's jetzt kinderlosem Weibe zusammentrifft — auch Margaretha erkennt an, daß, wenn jetzt noch Richard falle, der Gerechtigkeit genügt sei.

Und auch Richard's Schicksal erfüllt sich. Zuerst ist es der Schrecken selber, der einen Aufstand gegen ihn hervorruft. Buckingham, dessen Fähigkeit zum Bösen endlich bei dem grausen Auftrag, die Kinder Eduard's zu morden, an ihrer Grenze angelangt ist und der nun Richard's Rache fürchten muß, erhebt die Waffen gegen ihn, freilich ohne Etwas zu erreichen — er fällt Richard in die Hände und stirbt wie alle früheren Opfer des Despoten. Aber er ist auch der letzte Schuldige, über den diesem Macht gegeben ist: die jetzt gegen ihn auftreten, sind nach so langer Zeit der alleinigen Herrschaft des Bösen wieder Vorkämpfer des Guten, des sittlichen Gehalts des Menschengeistes, und diesem gegenüber hat er keine Macht. Es ist wunderschön, wie Shakspeare Richmond und die Seinen schildert, wie rein, von welch' heiligem Ernst durchglüht, wie voll des Bewußtseins, daß sie nicht

nur für sich und alles Ihrige, nicht nur für ihr Vaterland und die sittlichen Grundlagen des Lebens, nein, daß sie für die heilige Sache Gottes selber fechten gegen den Feind der Menschheit und alles Heiligen. Es ist eine Stimmung ausgegossen über diese plötzlich wie aus dem Boden aufgeschossne heilige Schaar, wie nur der Kampf gegen einen solchen Dränger der hülflosen Menschheit sie erzeugt, ein Geist ähnlich wie der unsrer Väter, als sie sich gegen den letzten der aus der französischen Revolution hervorgegangnen Willkürherrscher erhoben, gegen jenen selbstsüchtigen Despoten, der mit so vielen andern auch unser Volk in Ketten schlug und auch durch Schrecken herrschte. Und wie unsre Väter zu tief religiösen Empfindungen erweckt wurden durch den Sieg, den sie, die eben noch so Schwachen, gegen den Uebermächtigen erfochten, wie sie nicht ihrer Kraft, sondern dem Wirken Gottes den Sieg zuschrieben: so läßt auch Shakspeare die Hand Gottes hier fast sichtbar eingreifen in den Kampf des Guten und des Bösen, des Lichtes und der Finsterniß, zu dem er diese letzten Scenen herausgestaltet. Er läßt in jener zugleich von den Schauern der Hölle und dem seligen Frieden des Himmels durchhauchten Scene, wie von Gott selbst gesendet, die Geister der von Richard Erschlagnen heraufziehen, jeder Einzelne Richmond freudigen Muth und Siegeshoffnung in die Brust senkend, ihn aber innerlich zermalmend mit dem fürchterlichen Fluche: „Verzweifle und stirb!“ Und nun schmilzt Richard's Starrheit, nun erlebt er, daß die Liebe doch kein bloßes Wort ist; er, der sie einst abschwor, ist nun dahin gekommen, daß er sich selbst nicht mehr lieben kann, er muß sich hassen, als wäre er sein ärgster Feind, und als er dann im Felde seinem Gegner gegenübersteht, erliegt er trotz der Uebermacht, die immer noch auf seiner Seite ist, er unterliegt dem Geiste des Guten und auch diesen hat er noch selber gegen sich heraufbeschworen.

Wir stehen am Schlusse dieses großen Werkes, das wie mit feurigen Zungen ein Mal die Heiligkeit des Staats und das Frevelhafte jedes, den großen sittlichen Zwecken desselben zuwiderlaufenden, selbstsüchtigen Strebens und dann auf dieser Grundlage die

Herrschaft der Gerechtigkeit im Leben, die Immanenz des göttlichen Geistes verkündigt. Zugleich politisch und rein menschlich, wie es jedes historische Drama sein soll, schmilzt es beide Motive in einer Weise in einander, die die einheitliche Wirkung nicht aufhebt, sondern steigert und vertieft und doch jedes der beiden zu seinem vollen Rechte kommen läßt. Daß gerade in diesen beiden Motiven der protestantische Charakter des Cyclus sich ausprägt, braucht kaum erst hervorgehoben zu werden. Die Richtung auf den Staat ist ebenso wesentlich protestantisch, wie die Anschauung des göttlichen Geistes als eines durch die Welt ergossnen, immanenten, und wie vor Allem die von dem Dichter so entschieden in den Vordergrund gerückte Macht des Gewissens, die durch sie bedingt ist. Von Seiten dieses zweiten rein menschlichen Motivs steht der Cyclus, wie schon angedeutet wurde, der Lucretia sehr nahe. Man sieht aber leicht, wie viel tiefer die Versöhnung ist, die er gibt. Die Härte der fast atheistischen Anschauung, die wir in der Lucretia fanden, ist hier vollständig überwunden; an ihre Stelle ist der warme lebendige Glaube an das Walten Gottes im Leben getreten und dieses selbst wird angeknüpft an den unendlichen Werth des Menschen und an alle ewigen Forderungen des menschlichen Gemüths. Daß diese Forderungen kein eitler Wahn sind, daß das Leben, wie es ist, sie bestätigt und befriedigt und das Böse, das da wähnt, sie ungestraft verletzen zu dürfen, immer nur sich selbst vernichtet — das ist der eigentliche Inhalt der neuen Rechtfertigung der Weltordnung, die Shakspeare in diesem späteren und reiferen Werke aufstellt, und darin liegt die tiefere Versöhnung, die es im Vergleich mit der Lucretia gibt.

Wir haben noch ein Wort über den prophetischen Charakter des Cyclus hinzuzufügen. Die beiden Revolutionen, durch die das eigne Vaterland des Dichters noch hindurchgegangen ist, seit er ihn schrieb, haben wenigstens den letzten Inhalt seiner Prophezeiungen nicht wahr gemacht, auch nicht die zweite, die sogenannte große Rebellion, obwohl diese doch bis zum offnen Bürgerkriege, ja bis zur Hinrichtung des Königs und zur Herrschaft eines Usurpators

führte. Aber in diesen beiden Revolutionen kam es eben nicht bis zur Entfesselung der Selbstsucht; der Kampf ging aus von dem auf seine göttliche Sendung pochenden Königthum, das nicht das Wohl des Staats, sondern allein seine Geltung als reines Gottesgnadenthum im Auge hatte; er wurde lange und mit Heftigkeit geführt und unterwühlte alle Grundlagen des Staates; aber die sittliche Gesinnung, die zuerst zum Widerstand getrieben hatte, behauptete sich fort und beherrschte selbst den Usurpator, der kein andres Streben kannte, als — ebenfalls auf religiöser Grundlage — ein wahrhaft sittliches Gemeinwesen herzustellen. Für diese Kämpfe also bot der Cyclus keinen Raum; aber in ihren Grundzügen wenigstens hat Shakspeare auch sie gezeichnet: in seinem zweiten großen Cyclus nämlich, der den Fall des legitimen Königs, Richard II., und die Erhebung der Lancasters darstellt und wesentlich auf die Idee des Gottesgnadenthums basirt ist. Wir werden dieses Werk, das, wie oben schon bemerkt, ein durchaus eigenthümliches Gepräge trägt und von dem ersten Cyclus streng zu scheiden ist, später besprechen. Für jetzt wenden wir uns zu der Komödie des Dichters, soweit dieselbe dieser ersten Periode seines Schaffens angehört.

Die beiden Veroneser.

Neben dem Streben nach Rechtfertigung der Weltordnung steht von Anfang an in dem Entwicklungsgange Shakspeare's das nicht weniger tief in seinem idealen Drange begründete Streben, auch das eigne Wesen des Menschen als ein mit den Forderungen seines Bewußtseins in Einklang stehendes zu erkennen. War doch schon sein Erstlingswerk, Venus und Adonis, aus diesem Streben hervorgegangen und hatte er doch dort schon mitten durch den blinden Drang der Leidenschaft hindurch den idealen Kern des menschlichen Wesens, die Realität der Menschenwürde, sich verkündigen lassen! Diese Richtung seines Geistes nun, die sich immer mehr vertieft und ihn zu immer inhaltvolleren Fragen führt, ist in einer ganzen Reihe von Stücken seiner ersten Periode ausgeprägt, lauter sogenannten Komödien, von denen freilich kaum eine dem gewöhnlichen Begriff dieser Gattung des Dramas entspricht und die sich auch unter einander wieder sehr wesentlich unterscheiden. Wir werden vielleicht später auf den eigenthümlichen Charakter der Shakspeare'schen Komödie und auf die mannigfaltigen Wandlungen desselben zurückkommen; für jetzt haben wir es ausschließlich mit dem geistigen Interesse zu thun, das den Dichter bei den hier zunächst in Frage kommenden Stücken erfüllt hat. Dieselben sind, wie z. B. die beiden Veroneser und die Komödie der Irrungen, zum Theil an sich ziemlich unbedeutend, wenigstens hat die Kritik sie bis jetzt stets so betrachtet und so viel wird man auch zugeben müssen, daß sie vom heutigen Standpunkt aus kein allzu hohes Interesse mehr in Anspruch nehmen können. Historisch

betrachtet aber und für Shakspeare selbst sind auch die unbedeutendsten unter diesen Stücken von größter Wichtigkeit; denn sie stellen seine Anschauung des menschlichen Wesens dar und sie stellen sie dar, wie sie ihm mitten in seinem Zweifel am Menschen aufgegangen ist, also mit der vollen Wärme, die die Befreiung aus der Qual des Zweifels gibt.

Schon die Composition dieser Werke deutet auf ihren subjectiven Ursprung aus dem eignen Zweifel des Dichters, sie haben alle das gemein, daß sie zunächst darauf hinausgehen, die sittlich-geistige Natur des Menschen in Frage zu stellen; von welcher Seite der Dichter auch das menschliche Wesen auffaßt, welchen der mit innerer Nothwendigkeit wirkenden Factoren desselben er in den einzelnen Stücken in den Vordergrund stellen mag: immer zeigt er zuerst das dem Geiste feindliche, die sittlichen oder intellectuellen Forderungen geradezu aufhebende Wirken dieser Factoren und immer treibt er die mit ihrer Existenz im Menschen gegebnen verhängnißvollen Consequenzen bis zu einer Höhe hinauf, wo der Widerspruch, in dem sie mit dem Geiste stehen, offen herausspringt und wo nun eine Rechtfertigung des menschlichen Wesens, eine Versöhnung mit demselben kaum noch möglich scheint. Die sittlich-geistige Würde des Menschen also, sie ist es, um die es sich in allen diesen Stücken handelt, es kommt in jedem derselben dahin, daß sie auf dem Spiele steht, und eben an die Spannung, in die uns unsre eigne Betheiligung an dem über sie gefällten Endurtheile hereinzieht, knüpft sich das dramatische Interesse, das sie erregen. Damit ist denn auch die Bedeutung dieser Stücke schon bezeichnet. Sie sind, so wenig Anspruch sie auch auf den Charakter des Großartigen haben, doch das ergänzende Gegenbild zu dem ersten mittelalterlichen Cyclus. Wie dieser sich in seinem letzten Resultat als eine Rechtfertigung der Weltordnung darstellte, so sind sie eine Rechtfertigung des Menschen und zwar des Menschen, wie er aus der Hand der Natur hervorgegangen ist. Erst wenn man beide Schöpfungen des Dichters, jenen historischen Cyclus und diese Lustspiel-Gruppe, zusammenfaßt, hat man die großartige Theodicee, mit der Shakspeare seine

Laufbahn eröffnet, wenigstens nach ihren beiden wesentlichen Seiten vor Augen. Denn vollständig wird sie erst mit dem Abschluß der ganzen ersten Periode seiner Dichtung vor uns stehen.

Zwei der Stücke, die diese Gruppe bilden, haben wir schon genannt, die beiden Veroneser und die Komödie der Irrungen; sie gehören zu den frühesten unter allen seinen Dramen und sind, wie es scheint, schon im Jahre 1591, in seinem 27. oder 28. Lebensjahr, entstanden; das dritte, der Sommernachtstraum, fällt wahrscheinlich in das Jahr 1594, während Viel Lärmen um Nichts, das letzte dieser Gruppe, vielleicht erst gegen Ende des Jahrhunderts geschrieben ist, immer aber noch der ersten Periode des Dichters angehört. — Wir beginnen mit den beiden Veronesern.

Den Stoff zu diesem Stücke hat Shakspeare wahrscheinlich aus dem spanischen Schäferroman La Diana des Dichters Jorge de Montemayor entnommen, wenigstens enthält derselbe eine der Liebe Juliens zu Proteus im Ganzen wie in manchen Einzelheiten sehr nahe kommende Liebesgeschichte und auch die Gestalt Silvia's ist in der zweiten Geliebten des ungetreuen Proteus, der dort Don Felix heißt, in einigen schwachen Umrissen angedeutet. Der Charakter Valentin's aber und die Liebe Silvia's zu diesem, sowie die Freundschaft zwischen ihm und Proteus fehlen ganz und es ist auch nicht anzunehmen, daß Shakspeare für sie irgend eine Quelle gehabt hat. Viel wahrscheinlicher ist, wie wir oben schon angedeutet haben, daß diesem Theil des Stückes sein eignes Verhältniß zu dem Grafen Southampton und ihre gemeinsame Leidenschaft für die in den Sonetten besungne Geliebte zu Grunde liegt.

Wie es sich aber auch mit dem Stoff der Dichtung verhalte, Shakspeare hat ihn jedenfalls gewählt oder zu dem geschaffen, was er ist, weil es ihn drängte, sich den Menschen, wie er von Natur ist, den jugendlichen Menschen, vor die Anschauung zu stellen. Wenn er das Wesen des Menschen ergründen und seine sittliche Würde über allen Zweifel hinaus feststellen wollte, so mußte er ihn zunächst da vor sich fixiren, wo er noch

ganz in der Hand der Natur ist, einzig und allein bestimmt durch den Drang, den sie in ihn legt, und ohne jede selbstständige Entwicklung der Vernunft und des sittlichen Bewußtseins. Und so stellt er in diesem Stücke seine Menschen hin. Sie schließen sich unmittelbar an die beiden Helden in Venus und Adonis an als Repräsentanten der nächst höheren Geistesstufe. Die beiden Grundtriebe des menschlichen Wesens sind in diesen dargestellt, der Dichter wendet sich jetzt zur Darstellung der Natur als der bestimmenden Lebensmacht des Menschen in seinem Kampfe mit der Welt. In der That handeln die vier Hauptcharaktere des Stücks, Proteus und Valentin, Julie und Silvia, durchweg, wie der unmittelbare Lebensdrang in ihnen, die Macht ihrer Empfindung, sie leitet. Sie sind also Menschen, wie sie Shakspeare brauchte, die Natur ist sowohl die einzige wie die im entscheidenden Moment sicher durchschlagende Macht ihres Innern.

Zu welchem Urtheil kommt denn nun Shakspeare über diese erste und ursprünglichste Bedingung unsres Wesens, die mit dem Leben des Geistes in uns so innig verwebt ist und so tief in dasselbe eingreift? Zuerst scheint es wirklich, als wollte er ein noch viel härteres und namentlich noch viel umfassenderes und gründlicheres Verdammungsurtheil über ihr Wirken im Menschen fällen, als je die blindeste Orthodoxie gethan hat. Wohin führt er doch schon den ersten der „beiden Veroneser", Proteus! Er stellt ihn hin als den durch sein Gemüth bestimmten, also subjectiven Menschen von großer geistiger Begabung, wie sie diese Naturanlage zu begleiten pflegt, namentlich leiht er ihm Reichthum und Schwung der Phantasie, eine ebenso erregbare wie glühende Empfindung, einen raschen und scharfen Verstand, ja sogar große Entschlossenheit und Willensenergie und dazu noch glänzende persönliche Eigenschaften, die ihm in Verein mit seinen übrigen Gaben, sobald er will, überall, wohin er kommt, eine bedeutende Stellung und eine gewisse Herrschaft über Menschen und Verhältnisse sichern. Aber wohin kommt er trotzdem? Schon der Name, den ihm Shakspeare beilegt, deutet die Entwicklung an, in die ihn die Natur vermöge der Erregbarkeit seines Gemüths

im Verlauf des Stückes hineintreibt. Sie beraubt ihn seines innern Halts und macht ihn zum Spielball der Eindrücke der Außenwelt. Gleich bei Beginn des Stückes, wo er sittlich noch unversehrt ist, ist er doch geistig schon nach seinem eignen Ausdruck „umgewandelt“, die Liebe hat ihn sich selbst, seinen Freunden, der Wissenschaft und der Welt entfremdet, er ist plötzlich ein Andrer geworden, „metamorphosirt“, und so sehen wir ihn noch zwei Mal nach einander umschlagen, jedes Mal mit gleicher Plötzlichkeit, und jedes Mal ergreift die Umwandlung, der wir ihn verfallen sehen, den innersten Kern seines Wesens und führt ihn dahin, daß er Alles preisgibt, was ihm noch vor einem Augenblick das Theuerste und Höchste war. Er wird mit einem Worte zum halt- und charakterlosen Menschen, der seinen Namen mit dem vollsten Recht trägt. Und daneben zeigt Shakspeare nun die ganze Schärfe des Gegensatzes, in dem der Gemüthsmensch durch seine glühende Erregbarkeit auch zu den eigentlich sittlichen Forderungen des Geistes steht. Das Bild, das er hier entwirft, ist ein tief düstres, es zeigt recht deutlich, wie ernst es ihm mit der sittlichen Seite seines Stoffes ist und wie wenig man zu fürchten hat, daß er diese etwa ein Mal in seiner Darstellung des Menschen nicht zu ihrem Rechte kommen lassen sollte. — Er zeigt an Proteus, daß das Streben des Gemüthes nur auf die eigne Befriedigung gerichtet, daß also, was demselben zu Grunde liegt, nichts Andres als die Selbstsucht ist, ja daß in dem zur Leidenschaft gesteigerten Gemüthsdrang eine dämonische Gewalt steckt, die, ein Mal entfesselt, sich den Menschen völlig unterwirft und kein Gesetz als ihre eigne Willkür anerkennt. —

Man betrachte den Prozeß, den Proteus durchläuft, als er, von seiner ersten Geliebten, Julia, getrennt, der neuen Leidenschaft für die Geliebte seines Freundes, Silvia, verfallen ist. Die Eide, die er Julien geschworen, die Pflicht der Freundschaft gegen den treuen und arglosen Valentin, überhaupt jedes sittliche Band, das Menschen an einander knüpft, hat damit aufgehört, Macht über ihn zu üben; der vorher schon Halt- und

Charakterlose wird jetzt auch zum gesinnungslosen Menschen. Vorwärts getrieben von der dämonischen Gewalt, die sich in ihm entwickelt hat und alle seine Geisteskräfte sich dienstbar macht, faßt er den „entschlossnen Willen“, Freund und Geliebte und Alle, die ihm mit Vertrauen entgegenkommen, zu verrathen, ein Vorsatz, den er ohne irgend welche Gewissensskrupel mit ebenso großer Umsicht wie Energie und Geistesgegenwart zur Ausführung bringt. Und auch damit ist die vernichtende Macht des Dämonischen in ihm noch nicht an ihrer Grenze angelangt, sie wendet sich zuletzt sogar gegen die Heiligkeit der Natur selber: das nächste Stadium seines auf den Ruin alles Sittlichen in ihm zustrebenden Entwicklungsganges zeigt uns den zu Anfang des Stückes noch für alles Edle offnen Jüngling, wie er seine eigne Geliebte „gegen die Natur der Liebe lieben“, ihr Gewalt anthun will.

Gerade die entgegengesetzte Seite des Wirkens der Natur im Menschen versinnlicht Shakspeare in Valentin. Ist Proteus der subjective Mensch, so vertritt er dagegen die objective Seite des menschlichen Wesens. Er ist der Herzensmensch, der, fern von aller Reflexion und allem Zweifel, mit sich selbst wie mit den Menschen unmittelbar in Einklang steht, ebenso harmlos wie ohne Arg, dabei von der höchsten Anspruchslosigkeit und vor Allem wahr und treu wie Gold. Mit sichtbarer Liebe hat Shakspeare diesen frischen, treuherzigen Menschen, diesen Repräsentanten der unverfälschten, reinen Menschennatur gezeichnet — aber wohin führt er ihn gleichwohl? Er deutet wieder schon durch den ihm beigelegten Namen den besonderen Charakter an, den das Wirken der Natur im Menschen in ihm annimmt und den er an ihm darstellen will: Valentin heißt der Treue und Treuherzige, aber er heißt so in dem Sinne des „ehrlichen Jungen“, dem weder über sich noch über Andre je ein Zweifel kommt, der Allen traut und sich nicht wenig zutraut und der in der naivsten Bewußtlosigkeit seinen Weg dahinzieht. Und ein solcher ehrlicher Junge ist der Valentin des Stückes allerdings. In geradem Gegensatz zu Proteus, der nach dieser Seite hin nir-

gends eine Blöße zeigt, geht er fast durch das ganze Stück als der bis zur Blindheit in sich Befangene, von seiner Natur förmlich in Gefangenschaft Gehaltne, kurz als die personifizirte Ohnmacht des Geistes, der in ihm eine Niederlage nach der andern erleidet und seine ganze Herrschermacht über das Leben einbüßt. Wie gründlich ist nicht schon die Niederlage, die die Liebe ihm so unverhofft bereitet, und wie blind und täppisch macht sie ihn! Wie wehrlos steht er dem Verrath des Proteus gegenüber und wie leicht macht er es dem Vater Silvia's, sich über seine Liebe zu ihr Gewißheit zu verschaffen und den Entführungsplan zu vereiteln! Und als er dann von dem erzürnten Herzog verbannt und im Walde von Räubern überfallen wird, da ist es wieder seine eigne Naivetät, die ihn in die Lage bringt, ihr Hauptmann werden zu müssen. Die Art und Weise, wie er selbst sich ihnen schildert, um von ihnen loszukommen, überzeugt die Leute mehr und mehr, daß er ihr Mann sei, und schließlich bleibt ihm nur die Wahl, auf ihr Verlangen einzugehen oder unter ihren Händen umzukommen.

Von der Fähigkeit, das Leben zu beherrschen, ist also bei Valentin nach keiner Seite hin die Rede, sie unterliegt vollständig unter der Wucht, mit der seine objective Naturanlage auf dem Geiste lastet, und nun zeigt Shakspeare auch hier wieder den Abfall von dem sittlichen Wesen des Geistes, zu dem die Natur den Menschen des Herzens nicht weniger wie den des Gemüthes forttreibt. Valentin ist kaum der Liebe Silvia's sicher, als auch der Beschluß, sie zu entführen, gefaßt und selbst die Ausführung bestimmt ist; keine Mahnung taucht in ihm auf, daß er das heilige Recht des Vaters und zwar in diesem Falle eines liebevollen Vaters verletzt, eines Mannes überdies, der sich gerade gegen ihn als gütiger und gastfreundlicher Wirth erwiesen hat. Silvia ist ferner hoch über seinem Stande, „er greift nach Sternen, weil ihr Glanz ihm stralt", sagt der Herzog, er aber hat auch davon kein Bewußtsein. Und so wird es ihm auch nicht allzu schwer, „aus der Noth eine Tugend zu machen" und Räuber zu werden; einen Augenblick zwar reagirt seine Natur gegen den Gedanken und

seinen Diener, der ihm dazu räth, heißt er voll Empörung schweigen, aber bald ist er beruhigt und eine leichte Clausel, die man ihm gewährt, schwache Frauen und arme Reisende zu schonen, beschwichtigt sein Gewissen. Wie Proteus anlangt bei einem Verbrechen gegen die Natur, gegen die Heiligkeit des Menschen, so sehn wir Valentin zuletzt an der Spitze einer Bande Geächteter, die der menschlichen Gesellschaft den Krieg erklären.

Das also ist das Resultat, bei dem wir bis jetzt angelangt sind: Proteus wird bei aller Fähigkeit, das Leben zu beherrschen, zum charakter- und gesinnungslosen Menschen, Valentin bei aller Ehrenhaftigkeit und Treue zu einem Bilde menschlicher Ohnmacht gegenüber dem Leben. Der Eine wie der Andre steht zuletzt als wirklicher Verbrecher vor uns und für Alles, dessen wir sie anklagen, ist die Natur, die sie allein führte, auch allein verantwortlich. Man sieht, es ist hier wirklich dahin gekommen, daß der sittliche sowohl wie der geistige Gehalt des Menschen auf dem Spiele steht; mit rücksichtsloser Wahrheit hat Shakspeare alle Consequenzen des Waltens der Natur im Menschen gezogen und bis hieher scheint es, als ob das Endurtheil nothwendig verdammend lauten müsse. Aber jenes Resultat hat noch eine andre Seite, die die Lösung schon nahe legt. Man fasse noch ein Mal die sittlichen Consequenzen in's Auge, zu denen Shakspeare die beiden Jünglinge forttreibt. Proteus, der subjective Mensch, zerreißt alle Bande des Gemüths, die gerade ihm besonders heilig sein sollten, die Bande der Freundschaft und Liebe, die Heilighaltung der Wahrheit und des Menschen selber; Valentin dagegen, der objective Mensch, bricht mit allen durch die Natur geheiligten Ordnungen, die wieder ihm das Höchste sein sollten, mit Rang und Stand, mit den Banden der Familie und endlich mit der menschlichen Gesellschaft selbst, und Beiden kostet offenbar ihr Thun nicht allzu viel, sie haben kein Gewissen oder wenigstens hat ihr Gewissen dem Drange der Natur in ihnen gegenüber keine Macht.

Was bedeutet nun aber dieses gewiß höchst auffallende Resultat? Wir stehen hier vor dem Hauptgedanken der ganzen Dich-

tung. Was Shakspeare in Proteus und Valentin darstellt, ist nichts Andres als der bis zu den äußersten Consequenzen fortgetriebne Bruch mit sich selber, durch den die Natur den Menschen und insbesondere den Mann hindurchzugehen zwingt, damit er sich selbst finde, gleichsam zu sich komme und sich seiner selbst, seiner Pflichten und Rechte bewußt werde. Oder mit andern Worten: Shakspeare zeigt, daß der Mensch noch innerhalb der Grenzen der Herrschaft der Natur durch diese selbst in einen Prozeß hineingetrieben wird, der schon zu einer, der geistigen analogen Entwicklung führt und auch bereits ein Spiegelbild des sittlichen Lebens des Geistes einschließt.

Mit wenig Zügen, aber doch anschaulich genug, hat er diese, immer noch innerhalb der Sphäre des unmittelbaren Wirkens der Natur verlaufende Entwicklung dargestellt. Bei Proteus, dessen Abfall vom sittlichen Geiste in dem Grundzug des subjectiven Menschen, der Willkür, seinen Ursprung hatte, vollzieht sich dieselbe dadurch, daß ihm durch eignes Erleben der Consequenzen seiner Handlungsweise die der Freiheit des Menschen gesetzten Schranken in's Bewußtsein treten. Nachdem ihn das Erscheinen Valentin's vor der Vollbringung des Verbrechens bewahrt hat, wird er durch den Anblick seines Schmerzes zur Reue erweckt, also zum Innewerden der Heiligkeit der von ihm verletzten Schranken und zum Verzicht auf die Willkür. Und diese neue Umwandlung seines innern Menschen ist wieder ebenso das alleinige Werk der Natur in ihm, wie vorher sein Bruch mit den sittlichen Schranken, sein gewissenloses Handeln. Die Natur führt also ohne Vermittlung des Geistes durch das bloße Erleben, die bloße Anschauung der Consequenzen des eignen Thuns durch den Bruch hindurch zum Sittlichen: das ist der Sinn dieser Darstellung der Reue, und eine wie große Bedeutung Shakspeare selbst ihr beilegte, dafür zeugen die Worte, mit denen er in eben dieser Scene Proteus den Wankelmuth als die eigentliche Quelle aller seiner Verirrungen bezeichnen läßt: „der Mensch wär' vollkommen“, läßt er ihn sagen, „wenn er nicht wankelmüthig wäre“,

Der eine Mangel füllt uns an mit Fehlern
Und läßt uns jede Sünde auf uns laden.
Denn Wankelmuth stirbt ab noch vor dem Leben.

Man sieht, hier tritt die letzte Intention des Dichters, die Rechtfertigung des Menschen, fast handgreiflich heraus. Und wie ist es nun mit diesem Wankelmuth, diesem einzigen Mangel des menschlichen Wesens nach der Auffassung des Proteus? Auch über ihn führt wieder die Natur selbst hinaus, ja auch er ist sogar wieder nur eine Durchgangsstufe in der Entwicklung des subjectiven Menschen, nicht ein bleibender Grundzug seines Wesens. Was Proteus wankelmüthig und dann weiter selbstsüchtig und willkürlich machte, das war nur der Mangel der vollen rückhaltlosen Hingebung seines Ich, während doch gerade auf sie das Streben seines Gemüths von vornherein gestellt war. Der ganze Entwicklungsgang des Proteus mit allen seinen Kämpfen und Verirrungen und mit dem schönen Abschluß, den er findet, beruht auf dem, dem subjectiven Menschen eingebornen Drang nach Hingebung und selbst die bis zum Dämonischen gesteigerte Entwicklung seiner Selbstsucht, ja gerade sie vorzugsweise zeugt für die Macht und Stärke dieses Dranges. Auch nach dieser Seite also sehen wir in dem Prozeß des Proteus das eigne Aufstreben der Natur zum Geiste ausgeprägt, und wenn er nach seiner Vereinigung mit Julien ausruft:

Du, Himmel, weißt, mein Wunsch ist mir erfüllt —

so ist er nun nicht nur über den Wankelmuth, sondern auch über die Eigensucht und Willkür seines Gemüths hinaus, er ist eingegangen in seine Schranken und steht auf einem Standpunkt, der zwar nach Shakspeare's Darstellung noch weit zurückbleibt hinter den Forderungen des freien selbstbewußten Geistes, der aber doch das Recht in Anspruch nehmen kann, als die naiv-sittliche Vorwegnahme des geistigen Lebens zu gelten.

Wieder in genau entgegengesetzter Richtung vollzieht sich diese letzte Phase in Valentin's Entwicklung. Wenn Proteus einzugehen hatte in die Schranken, die der Freiheit des Menschen

gesetzt sind, und auf die Willkür zu verzichten: so soll Valentin umgekehrt sich losmachen von den Banden, in denen die Natur ihn hält, und sich zur Freiheit erheben. Auch hier ist es wieder die Natur selber, die die Leitung übernimmt. Zuerst durch die Liebe. An sich selber schon eine vergeistigende Macht, die dem ursprünglich prosaischen Valentin plötzlich hohen poetischen Schwung verleiht und sein inneres Leben dauernd auf eine höhere Stufe emporhebt, ist sie es auch, die den bis dahin mit der Welt im unmittelbarsten Einklang stehenden, seiner selbst und seines Rechts noch völlig unbewußten Menschen zum ersten Mal in den Gegensatz zur Welt hineintreibt und ihm damit den Weg öffnet, sich von ihr zu lösen und selbstständig zu werden. Schon jene Eingriffe in das Recht des Vaters und in die Heiligkeit der äußern Lebensschranken, zu denen er ja ohne alle Ueberlegung und bewußte Absicht bloß durch die Macht der Liebe getrieben wird, bezeichnen zwar allerdings an sich einen Abfall vom sittlichen Geiste, aber sie sind doch nicht wie die entsprechenden Handlungen des Proteus das Product gewissenloser Willkür, sondern des Einstehens für sein Recht als sittliche Persönlichkeit, und so sind sie nur gleichsam die Ankündigung, daß Valentin angefangen hat, sowohl aus der unmittelbaren Einheit mit der Welt als aus der Versenktheit in sich herauszutreten und zu sich selbst zu kommen.

Und dieser Prozeß setzt sich nun fort in der Einsamkeit des Waldes, die ihn wieder unter Mitwirkung seiner Liebe zum Denken und zur Vertiefung in sich selber führt. Es ist ein kurzer Monolog, den ihm der Dichter in den Mund legt, aber er ist voll der tiefsten Töne und köstlich durch die Anschauung der in Valentin repräsentirten reinen Menschennatur, die ihm zu Grunde liegt. Der Dichter führt die Macht der Gewohnheit ein, die, wie er Hamlet sagen läßt, „fast den Stempel der Natur verändern kann". Auch Valentin's Natur droht sie zu verändern. Er legt ihm einen Ausspruch in den Mund, der an das Schiller'sche: „Und die Gewohnheit nennt er seine Amme" erinnert und das tiefste Innere des Menschen von ihr beherrscht sein läßt*). Und

*) How use doth breed a habit in a man! (Act 5, Sc. 4.)

wirklich ist auch Valentin wie umgewandelt durch sein Leben im Walde, der frische muntre Mensch fängt an, die Einsamkeit und Stille zu lieben, in die er gebannt ist, ja so tief eingreifend erscheint ihm die Macht der Gewohnheit, daß ihm sogar seine Liebe nicht mehr als sicheres Besitzthum gilt; er legt sich das Bekenntniß ab, „das Haus seiner Liebe könne, wenn Silvia es noch lange verödet lasse, in sich zerfallen und zu Trümmern gehen". Das ist wieder ein Ausfluß der eignen Empfindungsweise Shakspeare's, ein Nachklang der ursprünglichen Stimmung, mit der er selbst die menschliche Natur betrachtet hatte, die den Menschen wandelbar geschaffen, ihm nicht einmal die Macht gegeben, sich seine höchsten Güter unverlierbar zu bewahren — es ist dasselbe Motiv, das, freilich noch unendlich vertieft, in so manchem seiner späteren Werke wieder auftaucht und z. B. dem Othello den größten Theil seiner erschütternden Wirkung gibt. Auch Valentin also, dieses Bild der Treue und des Beharrens bei sich selber, verfällt dem allgemeinen Loos, dem die Natur den Menschen preisgibt, der Veränderlichkeit, dem Unbestand, und auch von ihm gilt jenes, an und für sich schon auf das eigne Ringen Shakspeare's zurückdeutende Wort des Proteus, daß der Mensch nicht vollkommen ist, weil ihm das Beharren, die constancy fehlt, für die wir Deutschen leider nicht einmal ein entsprechendes Wort haben.

Aber wie schön ist nun der Schmerz Valentin's über diese bis jetzt nur noch gefürchtete Schwäche, der die menschliche Natur ihn preisgibt! wie sprechend zeugt derselbe für das Durchbrechen des Bewußtseins in ihm! Gerade die Erkenntniß seiner Schwäche und der Schmerz, den sie ihm bereitet, beweisen, daß auch er zum sittlichen Menschen geworden ist in demselben Sinn wie Proteus. Und als solchen zeigt er sich auch seinen Gefährten gegenüber, „die ihren Willen zum Gesetz erheben". Sie zu zügeln, ihre „rohe Ungebühr" zu hemmen, ist die Aufgabe, die er sich stellt; wie Proteus, so kommt auch er mitten durch den Bruch mit den sittlichen Schranken zur Erkenntniß ihrer Heiligkeit, seine Abneigung gegen die Willkür ist zur sittlichen geworden. Auch sein

Verhältniß zu Proteus ist am Schluß des Stückes ein andres geworden, es ist nicht mehr ein absolut unfreies, bloß und unmittelbar natürliches. Allerdings scheint er diesem gegenüber kaum noch ein Ich zu haben, das für Kränkungen empfänglich wäre, sein Zorn macht schon im nächsten Augenblick dem Schmerze Platz, daß er nun nicht mehr sagen könne, er habe einen Freund, und er verzeiht ihm nicht nur, als er seine Reue sieht, er ist sogar bereit, ihm Silvia abzutreten oder vielmehr „ihm Alles zu geben, was an Silvia sein ist" — dennoch aber hatte er sich von ihm gelöst, und wenn er ihm seine Liebe wiederschenkt, so ist es, weil er seine Reue gesehen hat, ohne sie würde er auf ihn verzichtet haben.

Wie man aber auch über seine Liebe zu Proteus, insbesondre über seine Bereitwilligkeit, auf Silvia zu verzichten, urtheilen möge: daß Shakspeare diese letztere nicht als neuen Mißklang, sondern als reinen Ausfluß höchster Aufopferungsfähigkeit dem Freunde gegenüber gemeint habe, dafür bürgt, scheint uns, sowohl seine eigne ideale Auffassung der Freundschaft, wie der merkwürdige Zusammenhang, der, wie wir oben zeigten, aller Wahrscheinlichkeit nach zwischen dieser That Valentin's und jenem in den Sonetten niedergelegten eignen Erlebniß Shakspeare's mit seinem Freunde Southampton obwaltet. Und wie entspricht dieser Zug wieder der über der ganzen Dichtung schwebenden Anschauung der Natur! Frei wie der an eine Idee hingegebne, sittliche Mensch handelt Valentin allerdings nicht, seine schöne Natur leitet und bestimmt sein Handeln, aber mag auch seine Selbstlosigkeit nicht im eigentlichen Sinne seine That sein, er ist doch selbstlos und Selbstlosigkeit auf der Basis der Selbstständigkeit ist auch für den Geist das höchste Ziel, über das hinaus es kein höheres gibt. Wir haben also auch hier wieder eine Vorausnahme des sittlichgeistigen Lebens auf der Stufe und innerhalb der Sphäre des Naiven. Noch Eins aber kommt hinzu, womit dann Valentin's Entwicklungsgang sich abschließt: der Welt gegenüber hat er jetzt gelernt, sich selbstständig zu stellen. Als Thurio Silvia für sich in Anspruch nehmen will, da tritt er mit voller Selbstgewißheit

für sein Recht auf sie ein, und daß auch Shakspeare selber damit seine Entwicklung als abgeschlossen hinstellen wollte, ergibt sich aus der rückhaltlosen Anerkennung, die er ihm durch den Herzog spenden läßt, der ihn wegen dieses seines muthigen Auftretens „einer Kaiserin Liebe" würdig spricht. — Und nun vergleiche man noch mit diesen beiden Jünglingen, die ganz unter der Macht ihrer Naturen stehen, den eben erwähnten Thurio, den dritten Freier Silvia's, den ihr Vater ihr zum Gatten bestimmt hatte, den Mann, der immer wollen kann und niemals muß, der, wie Valentin sagt, immer geendigt hat, noch eh' er angefangen, und eines Andern bedarf, um ihm die „Direction" zu geben, kurz den Impotenten, der deshalb impotent ist, weil er keine Natur in sich hat, und den Shakspeare mit dem Verdammungsurtheil des Herzogs und der Verachtung aller Andern belastet abziehen läßt. Aus dem Verdammungsurtheil, das der Dichter über dieses Schattenbild von einem Menschen spricht, blickt seine Auffassung der Natur nicht minder deutlich hervor als aus der Begnadigung der Räuber. Mag auch diese letztere auf das bloße Wort Valentin's hin, daß sie sich gebessert haben, wie die ganze Räuberepisode mit Recht romantisch genannt werden: die Anschauung Shakspeare's spricht sie doch aus, und diese geht dahin, daß Verbrechen aus Leidenschaft, aus bloßem Ueberwallen der Empfindung — und nur solche legt er ihnen zur Last — nicht gegen den sittlichen Kern des Menschen zeugen.

Eben diese Auffassung des sittlichen Kerns der menschlichen Natur spricht aus dem Clown-Element des Stückes und dessen Hauptvertreter Lanz. Wir müssen hier ein Paar allgemeine Bemerkungen einfügen über diesen, man kann fast sagen, integrirenden Bestandtheil des Shakspeare'schen Dramas, der selbst in seinen spätesten und tief ernstesten Stücken kaum jemals fehlt. Daß zunächst der Clown, wie unser Hans Wurst, eine traditionelle Figur im Volksdrama war, die dem englischen Volke ebenso an's Herz gewachsen war, wie der Hans Wurst dem unsrigen, die also Shakspeare, auch wenn er wollte, nicht ohne Weiteres von der Bühne hätte verbannen können, darf als bekannt vorausgesetzt

werden. Der ganze pecuniäre Erfolg des Theaters, die Anziehungskraft desselben für das Publicum und damit die Existenz der Schauspieler war wesentlich durch den Clown und dessen Späße bedingt. Shakspeare stand nun aber gar nicht in solchem innern Widerspruch zu dieser komischen Figur, daß er etwa wie unsre Bühne im vorigen Jahrhundert hätte wünschen und dafür streben sollen, sie, wenn auch nur allmählich, zu beseitigen. Er hat sie keineswegs nur aus Noth adoptirt, im Gegentheil, er gerade hat sie zum integrirenden Bestandtheil des neuen Dramas erhoben, er hat sie auf's Innigste mit dem Organismus seiner Stücke verwebt und sie zu einem lebendigen Mitträger des Gedankens erhoben, den er eben zu künstlerischer Anschauung zu bringen bestrebt war. Nichtsdestoweniger wird man es wohl heut zu Tage, ohne auf allzu lebhaften Widerspruch zu stoßen, aussprechen dürfen, daß der Clown für uns Moderne und insbesondre wieder für uns Deutsche im Ganzen genommen — denn Ausnahmen gibt es allerdings — mehr Widerwärtiges als Anziehendes oder Erheiterndes hat. Es widerstrebt uns schon die Intention, die Shakspeare mit ihm verfolgt, nämlich die endliche Seite des Menschen, nach welcher Richtung es immer sei, in besondrer Personification selbstständig vorzuführen; für uns liegen Individuen, deren ganzer persönlicher Inhalt sich ausschließlich in der Sphäre unsres endlichen Seins hält oder doch zu halten vorgibt, außerhalb der Sphäre des ästhetischen Gebietes und selbst des Humors. Nichtsdestoweniger aber, oder vielmehr gerade weil der Clown trotz dieser Eigenthümlichkeit noch mit dem Anspruch auftritt, unser Lachen zu erregen, kann auch er noch und er sogar vorzugsweise Zeugniß ablegen für die volle Versöhnung Shakspeare's mit der endlichen Seite des Menschen, und das gilt auch von dem Clown in den beiden Veronesern, dem oben genannten Lanz, einem der widerwärtigsten von allen.

Wie eine lebendige Satire auf die ganze Sphäre unsres Empfindungslebens und unsrer Freiheit, auf die Macht der Liebe im Menschen und auf seine Aufopferungsfähigkeit geht dieser unerquickliche Geselle durch das Stück. Wenn er bei dem Abschied

von den Seinen den Staub mit seinen Thränen löscht — was heißt das Andres, als daß er, wie alle Lanz, einer in seiner Familie erblichen Schwäche der Thränendrüsen unterliegt, die, ein Mal gereizt, aussondern müssen, bis der Reiz vorüber ist? Und wenn er sich seinem undankbaren unfläthigen Köter zu Liebe, der seiner viehischen Natur freien Lauf gelassen hat, durchprügeln, in den Stock setzen, an den Pranger stellen läßt, so ist es wieder, weil seine Augen nun ein Mal so organisirt sind, daß sie es nicht mitansehn können, wenn irgend ein lebendiges Wesen, sei's auch ein solcher Köter, körperliche Schmerzen leiden soll. — Man sieht, hier reduzirt sich das Empfindungsleben auf die mechanische Thätigkeit der materiellen Organe, das menschliche Gemüth selbst ist in Lanz rein materiell geworden — dennoch aber sieht Shakspeare auch in seiner Hingebung noch eine Manifestation des Strebens der Natur, über die Eigensucht des Ich hinauszuführen, und so ist ihm auch dieser Mensch noch werthvoll. Also „Hoch Lanz und Alle seines Gleichen!“ denn so aufgefaßt, wird er allerdings zu einer humoristischen Figur, die das Bild der menschlichen Natur erst zum Abschluß bringt.

Wir kommen zu den beiden Mädchengestalten, Julie und Silvia. In ihnen spricht sich die Begeisterung Shakspeare's für das Walten der Natur im Menschen am wärmsten und unmittelbarsten aus und so stehen sie denn auch im Stücke da als reine Personificationen der Harmonie von Natur und Geist, die, wenn sie auch auf Augenblicke ein Mal aufgehoben wird, doch im Prinzip von Anfang an gesichert ist. — Shakspeare hat Julie neben Proteus gestellt als dessen weibliche Ergänzung; was er also in ihr darstellt, das ist das weibliche Gemüth und dessen Kämpfe. Wo sie zuerst vor uns tritt, steht sie noch ganz unter der Macht ihres Gemüths, das sie, wie Proteus das seine, zu keiner Festigkeit und keinem innern Halt gelangen läßt und sie bis zur Verletzung der dem Weibe gesetzten Schranken führt. Ihrer Natur nach ist sie vielleicht eine der lieblichsten Personificationen jenes, das Wesen der zarten weiblichen Empfindung so schön bezeichnenden Wortes: „Erlaubt ist, was sich ziemt“ — aber

gerade sie kommt dahin, sich das Ungeziemende zu erlauben, wenn auch sehr gegen ihren Willen, der sich jedoch ihrem Gemüthe gegenüber als absolut ohnmächtig erweist. Sie will erst den Liebesbrief des Proteus nicht lesen, nicht einmal annehmen, weil sich dergleichen für ein junges sittsames Mädchen nicht ziemt; sie zerreißt ihn dann sogar, nachdem sie nämlich mit großer Schlauheit es erreicht hat, ihn doch noch in die Hände zu bekommen — aber damit ist ihre Standhaftigkeit nun auch erschöpft, sie sammelt die einzelnen Papierfetzen, setzt sie mühsam wieder aneinander und sucht so doch noch herauszulesen, was Liebes für sie in dem Brief gestanden hat. Sie gelobt dann bei Proteus' Abreise Ergebung in ihr Schicksal und sie thut es, weil „es ja kein Heilmittel dagegen gibt" — aber kaum ist Proteus fort, so sinnt sie auf ein Mittel, wie sie „mit Ehren" die Reise zu ihm machen könne, und als es mit Ehren nicht geht, als sich herausstellt, daß sie ihren Ruf als sittsames Mädchen auf's Spiel setzen und sogar Mannskleider anziehn muß, was ganz entschieden gegen die Sittsamkeit verstößt und gerade ihrem zarten weiblichen Gefühl nothwendig ein Greuel sein muß: da geht sie doch und opfert guten Ruf und Sittsamkeit und zartes weibliches Gefühl.

Bis hieher ist die Parallele zwischen ihrem Entwicklungsgang und dem des Proteus augenscheinlich und Shakspeare selbst weist auf sie hin in den Worten Juliens in der Schlußscene:

Mag Sitt' entscheiden, wer am schwersten fehle,
Vertauscht ein Weib das Kleid, ein Mann die Seele.

Von nun an aber macht sich in Julien die ursprüngliche Harmonie von Natur und Geist geltend, die das Weib charakterisirt. Was bei Proteus die volle rückhaltlose Hingebung gehindert hatte, deren Mangel ihn dann dahin führte, auch „die Seele zu vertauschen", das war das der Mannesnatur eigne stark ausgeprägte Ich, die ungleich größere Bedeutung, die für den Mann die Selbstständigkeit hat, also eben das der Liebe entgegengesetzte Element seines Wesens. Die hemmende Kraft dieses Elements ist in Julien nicht vorhanden; in ihr ist von vornherein die Liebe stärker als das Ich und so gewinnt sie dann bald schon das

schöne weibliche Maß wieder, das der Herrschaft des Gemüthsdrangs Schranken setzt und ihren Entwicklungsgang von nun an als ein stetig fortschreitendes Aufsteigen zum Geist erscheinen läßt. Das ist es denn auch, was Shakspeare in ihr darstellt. Die Proben, auf die er sie stellt, sind die allerschwersten, sie gehen sämmtlich hinaus auf die vollständige Ueberwindung jeder Regung des eignen Ich in ihrem Innern gegenüber einem Manne, der sie verräth und verleugnet und seine Liebe einer Andern aufdrängen will, und diese Forderung tritt an sie heran, während sie noch vor Kurzem kaum mehr war als ein verwöhntes Kind mit anspruchsvollem, fast eigenwilligem Gemüth, das sich nicht leicht einen Wunsch versagen konnte. Aber so wenig Macht hat dasselbe jetzt über sie, daß sie nicht einmal ihre Nebenbuhlerin verletzen kann, und so besteht sie jede Probe einzig und allein durch die innere Schönheit ihrer Natur, die ihren eigentlichen Kern, die Liebe, immer reiner und voller sich entfalten läßt. Ihr Pagendienst bei Proteus, der eine fortwährende Selbstverleugnung von ihr fordert und sie doch nie zu einer Verleugnung ihrer Würde führt, ihre Unfähigkeit, Proteus zu richten oder ihm zu grollen, ihr Bestreben noch am Schluß, statt ihn anzuklagen und ihm seine Treulosigkeit vorzuhalten, sich selbst wegen ihrer ungeziemenden Tracht zu rechtfertigen — alle diese Züge heben sie über sich selbst hinaus und adeln die Natur, die in ihr zu Geist verklärt erscheint. Sie steht zuletzt, wie Proteus, frei über ihrem Gemüth oder vielmehr das Eigenwillige desselben ist in ihr erstorben, und was jetzt in ihr herrscht, ist allein die reine ideale Macht der Liebe.

Endlich Silvia, die wieder die weibliche Ergänzung Valentin's bildet und Julien ebenso gegenübersteht, wie dieser Proteus. Wie Julie ganz Gemüth, so ist Silvia ganz Herz, und wie in Julien die Ueberwindung des Ich, so stellt Shakspeare in Silvia die Ueberwindung der Welt dar, und hier wie dort ist es allein das unmittelbare Aufstreben der Natur zum Geiste, wodurch der Sieg errungen wird, dort durch die ideale Macht der Liebe, hier durch die reale Macht des für sein eingebornes Recht

kämpfenden Herzens. Als weibliches Gegenbild Valentin's ist Silvia dem Zweifel und der innern Unsicherheit ebenso fern wie dieser, die ungebrochne Einheit mit sich selber hebt sie wie ihn über die Macht des Zweifels hinaus, und sie ihrerseits theilt nun auch keineswegs die Blindheit und geistige Ohnmacht, der wir Valentin gerade durch seine naive Sicherheit verfallen sehen. Im Gegentheil, Shakspeare leiht ihr sogar einen tief eindringenden natürlichen Scharfblick und eine Gabe, sich zu helfen, die für alle Lagen ausreicht. Eben hier scheiden sich wieder die männliche und weibliche Natur und Shakspeare hat auch hier wieder die Grenzlinie scharf und deutlich gezogen: wie auf dem Boden der subjectiven Freiheit Julie das *schöne Maß* vor Proteus voraus hatte, so überragt hier innerhalb der Sphäre der Naturnothwendigkeit Silvia ihren Wahlverwandten Valentin durch *unmittelbare geistige Begabung*; Beide hat Shakspeare so herausgebildet, daß sie allein durch die innere Organisation ihrer Naturen dem Geiste näher stehen, und diese ist es ja auch und nicht der Kampf, wodurch das Weib zu geistigem Leben aufsteigt.

Dennoch aber rächt sich auch an Silvia der Mangel des *Bewußtseins* über sich und ihre Stellung in der Welt und läßt auch sie ihre Schranken verletzen. Sie ist die Tochter des Herzogs und hat als solche nicht nur ihre eigne Würde, sondern auch die ihres Standes zu wahren. Ihr Herz aber knüpft sie an den tief unter ihr stehenden Valentin und treibt sie, ihm, dem seine Anspruchslosigkeit gar nicht gestattet, die Augen zu ihr zu erheben, der also keine Ahnung hat von ihrer Liebe, auf halbem Weg entgegenzukommen und ihn zu ermuthigen. Sie verlobt sich dann mit ihm und tritt in offnen Gegensatz zu den Pflichten des Kindes gegen einen, noch dazu milden, liebevollen Vater — aber wie wunderschön ist nun die weitere Entwicklung, die sie, immer von ihrem Herzen geleitet, durchläuft! — Von Natur ein weiches, jeder freundlichen Zusprache offnes Wesen, mitten in eignem Leide noch von dem Schmerze Andrer tief ergriffen, wird sie zur in sich festen, jeder fremden Einwirkung und jeder Furcht vor Gefahren unzugänglichen *Vorkämpferin des Rechts des Her-*

zens, dessen Heiligkeit wie überhaupt die Heiligkeit der sittlichen Bande ihr von innen heraus klar wird und das sie dann ohne Kraftaufwand, allein durch die innre Sicherheit ihrer unmittelbar sittlichen Natur verficht. Auch sie stellt Shakspeare auf die schwersten Proben; ihr Vater hofft den „schwachen Liebeseindruck“ gleich einem „in Eis geschnittnen Bilde“ leicht auszulöschen, er bietet Alles auf, sie zum Gehorsam zurückzubringen; sie aber überwindet sowohl den Zwang wie den verlockenden Glanz ihrer bisherigen Stellung und das in Proteus ihr gegenübertretende Böse, und in dem Kampfe gegen alle diese Feinde, in dem Widerstand, den die Welt ihrer Liebe entgegensetzt, offenbaren sich ihr die sittlichen Gesetze, die sie dann um so fester in sich selber machen. Die Heirath mit Thurio, zu der ihr Vater sie zwingen will, erkennt sie als einen „unheiligen Ehebund“,

Den Welt und Himmel heim mit Strafen suchen —

und sie ist es auch, der Shakspeare die schönen Worte in den Mund legt, in denen er die Charakterlosigkeit des Proteus schildert:

Nun hast du keine Treu' mehr, wenn nicht zwei,
Was schlimmer wär' als keine, besser keine
Als Doppeltreu', die ist zu viel um *eine*.

Und wie schön ist neben dieser Herausbildung des sittlichen Bewußtseins in ihr die rein menschliche Seite ihres Wesens, diese Leidensfähigkeit, die sie zeigt und die sie bei aller Kraft des Widerstandes doch auch wieder voll Ergebung resigniren läßt, das innige Mitleid für Julie und die Theilnahme selbst für Proteus, die wiederholt mitten durch ihren Abscheu vor dem falschen Freunde durchbricht! Kurz, wie in Julien, so kommt die Harmonie von Geist und Natur auch in Silvia voll und lebendig zur Erscheinung; die sittliche Kraft und das Bewußtsein über die Heiligkeit der sittlichen Bande — sie sind es, die Shakspeare in ihr darstellt und die er wieder rein aus dem unmittelbaren Wirken der Natur hervorgehn läßt.

Und so läßt sich denn die Anschauung der Natur, die Shakspeare in den beiden Veronesern niedergelegt hat, in wenig Worte scharf zusammenfassen. Er geht nicht fort zu jener Vergötterung

der Natur, wie sie im vorigen Jahrhundert zuerst durch Rousseau herrschend wurde und wie sie Goethe dann zu einem tief ethischen Naturcultus verklärte. Ausgehend von dem protestantischen Prinzip und dessen alleiniger Betonung des Geistes, stellt er auch hier den freien selbstbewußten Geist als Forderung und Maßstab hin und empfindet die Natur zunächst als Schranke; sie anerkennen, sich ihrer freuen und sich für sie begeistern kann er nur, weil und soweit sie mit dem Geist in Einklang ist und dessen Prüfung, dessen Forderungen besteht. Aber das ist nun eben das Resultat seines Zweifels an ihrer Berechtigung und seines Ankämpfens gegen die Schranke, die sie dem Geiste setzt, daß er zu der Erkenntniß durchdringt: die Natur, wo sie rein und unverfälscht wirkt, steht nicht in Widerspruch zum Geiste, sie strebt im Gegentheil zum Geiste auf, sie setzt der Willkür Schranken und sie entwickelt das Bewußtsein, sie ist mit einem Worte verhüllter Geist, Geist auf der Stufe des naiven Lebens, ja mehr noch: der Geist des Menschen ist Nichts ohne sie, sie allein durchströmt ihn mit der erforderlichen Spannkraft für sein Streben, und selbst die dämonische Macht, die in ihr ruht, beweist Nichts gegen ihren Werth — verloren ist nur, wer sie in sich ausgerottet hat! — Will man noch einen Beweis für diese Grundanschauung Shakspeare's, so braucht man nur die den Schluß bildende Begnadigung nicht allein des Proteus, sondern auch Juliens, Silvia's und Valentin's und selbst der Räuber in's Auge zu fassen, eine Begnadigung, die, da Alle aus der Natur heraus gesündigt hatten, symbolisch die der Natur selber darstellt und von der Niemand ausgeschlossen bleibt als Thurio, der Mensch, der keine Natur in sich hat. Es ist eine Begnadigung der Natur vor dem Forum des absoluten Geistes, an dessen Maßstab Shakspeare einst die Natur gemessen und dem zu Liebe er geglaubt hatte, sie verwerfen zu müssen.

Die Komödie der Irrungen.

Die Komödie der Irrungen, das zweite Stück dieser die Rechtfertigung des menschlichen Wesens darstellenden Reihe, ist eine Kritik der Macht des menschlichen Geistes. — Sie ist, wie oben schon erwähnt wurde, dem Stoffe nach zum Theil auf die Menächmen des Plautus begründet und das Motiv der Doppelgänger verdankt Shakspeare in der That dem, von unserm Lessing so hoch gehaltnen, römischen Dichter — er hat aber nicht nur dies Motiv sogleich verdoppelt, indem er den beiden Brüdern Antipholus noch das, ebenfalls durch kein menschliches Auge zu unterscheidende Sklavenbrüderpaar, die beiden Dromios, hinzufügte, sondern er hat den Stoff auch sonst vielfach erweitert, der ganze rührende oder ernste Theil des Stücks z. B., in dessen Mittelpunkt Aegeon steht, ist sein ausschließliches Eigenthum, vor Allem aber hat er erst die tiefe geistige Bedeutung erkannt und ausgebeutet, die in jenem Plautinischen Motiv verborgen lag, hat alle Theile und Charaktere seines Stückes auf den demselben zu Grunde liegenden Gedanken bezogen und mit ihm durchdrungen und darf so das Recht in Anspruch nehmen, sein Stück als ein durch und durch selbstständiges, als sein volles geistiges Eigenthum anerkannt zu sehen. — Man hat die Komödie der Irrungen wohl als Posse bezeichnet; will man aber diese Bezeichnung überhaupt auf irgend ein Erzeugniß des Shakspeare'schen Geistes anwenden, so muß man den Begriff der Posse zuvor erweitern und ihr den unermeßlichen psychologischen Hintergrund vindiziren, der keinem Werke Shakspeare's fehlt. Auch von dem leichtesten Er=

zeugniß seines Dichtergenius gilt, was ein musikalischer Kritiker von Mozart's komischen Opern sagt: „Wie leicht und unbefangen er auch auf der Oberfläche der Dinge zu tändeln scheint, überall mischen sich die vollen Accorde einer harmonischen, das gesammte menschliche Wesen umfassenden Empfindung als leise, aber vernehmliche Resonanz mit ein. In dem flüchtigsten Spiel der Laune haben wir immer das Gefühl, daß derselbe Mensch, der so ausgelassen und muthwillig mit uns scherzt, in jedem Augenblick uns zu den ernstesten und höchsten Sphären emporzutragen vermag. Wer zwischen den Zeilen zu lesen versteht, dem wird sich hier ein unendlicher Ueberschuß des Sinnes über den unmittelbaren Ausdruck offenbaren."

Wie sehr dieser Ausspruch auf Shakspeare's überdies nur zu einem Theil als humoristisch sich ankündigende Komödie der Irrungen Anwendung findet, wird die folgende Erörterung zeigen. Wir haben die Bedeutung des Stückes oben schon bezeichnet; es ist eine Kritik der Macht des menschlichen Geistes, eine Kritik aber, die der Dichter das Leben selber üben läßt; wählen wir daher lieber die lebendigere und von vornherein dramatische Bezeichnung: Shakspeare stellt in der Komödie der Irrungen die Macht des menschlichen Geistes auf die Probe; dazu muß ihm das humoristische Motiv der Doppelgänger dienen und eben das erstrebt er durch die Leiden, die er in dem rührenden Theil des Stückes über dessen Helden verhängt.

Wie besteht denn nun der menschliche Geist die Probe, auf die er gestellt wird? Die Antwort lautet zunächst wieder vollständig negativ, er besteht sie nach keiner Richtung und fast scheint es, als sollte dem menschlichen Wesen der geistige Gehalt überhaupt abgesprochen werden. So zuerst in dem rührenden Theil des Stückes. Hier zeigt Shakspeare an Aegeon, wie der Mensch schon allein dadurch, daß er als physisches Wesen existirt und mitten in die physische Welt hineingestellt ist, zu absoluter Ohnmacht verdammt und wie er ebenso auch unfähig ist, in Leiden seine innere Freiheit zu bewahren. Es ist ein, mit größter Hingebung, bis in's feinste Detail herausgearbeitetes, ebenso erschöpfendes wie

ergreifendes Bild, das Shakspeare in Aegeon von der Ohnmacht des Menschen gegenüber der physischen Welt und den in ihr herrschenden Gewalten und Gesetzen entfaltet. Er versetzt Aegeon auf's Meer und stellt ihn der Macht der Elemente gegenüber, und wohin kommt der Arme in dem ungleichen Kampfe? Er ist bald ein hülfloser Schiffbrüchiger, dem keine andre Rettung bleibt, als sich mit Weib und Kind an einem kleinen Nothmast anzubinden, auf dem er nun ohne Steuer und Ruder vor dem Winde dahintreibt. Nur vom Zufall oder von dem Schutz des Himmels kann er noch Hülfe hoffen; er selbst ist völlig machtlos. Und als nun Hülfe sich zeigt, als unverhofft zwei Schiffe herankommen, die ihnen schon gewisse Rettung zu verbürgen scheinen: da gerade wie zum Hohn entwickeln die Elemente noch ein Mal ihre Macht, Aegeon und die Seinen gerathen an ein „gewaltig Riff", ihr gebrechlich Fahrzeug bricht mitten durch und nun sind Mann und Frau aus einander gerissen und Jedes treibt mit einem der Kinder auf seinem Theil des Mastes weiter. Gerettet werden sie zwar Beide, aber zuerst die geringere Schwere seiner Frau, vermöge deren diese schneller vor dem Winde hertreibt, dann die größere Schnelligkeit des Schiffes, das sie aufnimmt, verhindert die Wiedervereinigung der beiden Gatten. Das Ziel seiner Sehnsucht im Auge, muß es Aegeon sich immer weiter entrückt und endlich in der Ferne verschwinden sehn — die Macht der Elemente, das Gesetz der Schwere, die dem Menschen gesetzte Schranke des Raums, lauter bloß physische Potenzen sind es, an denen das Lebensglück Aegeon's scheitert, und sein Geist hat keine Macht besessen, um den Schlag von ihm abzuwenden.

Auch die weiteren Stadien des Lebensganges, den Shakspeare Aegeon führt, sind in demselben Sinn gedichtet. Aegeon begibt sich auf die Reise, um seinen Sohn zu suchen, der ausgezogen ist, Mutter und Bruder aufzufinden, und nun muß er — wieder ein Beweis, wie gebunden der menschliche Geist an den Raum ist — „jeden Ort, der nur Menschen beherbergt", einzeln durchforschen, ja endlich läuft er noch dem in Ephesus ihm drohenden Tode blindlings in die Arme, bloß weil er nicht zu Haus in Syrakus

gewesen ist, als dort das strenge Verbot für jeden Syrakusaner, Ephesus zu betreten, verkündigt wurde und weil er nun in Folge davon die ihm so wichtige Kunde nicht erfahren hat. Ihren Abschluß gewinnt diese mit merkwürdiger Vertiefung herausgearbeitete Anschauung des Menschen als eines nach allen Seiten durch die Schranken und Gewalten der physischen Welt eingeengten und zu absoluter Ohnmacht verurtheilten Wesens durch die großartige Schilderung der „Allgewalt der Zeit“ (Act 5), die den Träger des Geistes, den Körper, allmählich verzehrt und umwandelt und ihn unfähig macht, als sein Organ zu dienen. Das runzelvolle Antlitz Aegeon's ist am Schlusse seiner Laufbahn „umhüllt vom flockigen Schnee des saftverzehrenden Winters“, die Adern seines Blutes sind erstarrt, sein Augenlicht fast erloschen, sein Ohr vernimmt kaum noch einen Laut, ja selbst seine Zunge ist gelähmt und entnervt, der Klang seiner Stimme ein andrer geworden und kaum den Seinen noch erkennbar. — Man braucht sich diesen von Aegeon selbst in seinem wundervollen Schmerzensausbruch geschilderten Prozeß der allmählichen Zerstörung des Körpers durch die Zeit nur einen Schritt weitergeführt zu denken, und Aegeon trüge kein Merkmal mehr an sich, an dem die Seinigen ihn erkennen könnten, und ebenso wäre auch er nicht mehr fähig, sie zu erkennen. Sein Geist wäre jedes Mittels beraubt, mit der Welt, in der sein Glück liegt, zu verkehren.

Zu dieser Ohnmacht des Geistes gegenüber der physischen Welt kommt nun noch seine innere Schwäche. Wie Shakspeare Aegeon hinstellt, so ist er gerade ein Mensch nicht nur von der größten geistigen Zähigkeit und Ausdauer, sondern auch von der äußersten Ergebung in das ein Mal über ihn verhängte Schicksal. Achtzehn Jahre trägt er zuerst geduldig den Verlust seines Weibes und des einen Sohns, aus Liebe gestattet er dann dem andern auszuziehn, um jene aufzusuchen, wieder wartet er geduldig zwei Jahre auf seine Rückkehr und endlich bringt er selbst wieder fünf Jahre zu, von Ort zu Ort ihm nachzuspüren: er ist in Wahrheit die Leidensfähigkeit und die Ergebung selber — nur eine, aber gerade eine schöne und ächt menschliche Schwäche leiht ihm Shakspeare,

eine tiefe und innige Liebebedürftigkeit, und wohin führt ihn diese? Welches ist trotz aller seiner Ergebung das letzte Resultat, bei dem Shakspeare ihn anlangen läßt? Statt der Erhabenheit über Welt und Schicksal, die wir vom Standpunkt der sittlichen Würde des Menschen fordern müssen, ein völliges Sich-fallenlassen, ein fast ausdrückliches Verzichten selbst auf die Pflicht, sich aufrechtzuerhalten und wenigstens die innere Freiheit sich zu wahren — er klagt und jammert und klagt zum Zeugniß seiner eignen geistigen Ohnmacht die Götter an, die er der Unbarmherzigkeit und Ungerechtigkeit beschuldigt. Hier ist von Selbstständigkeit des Geistes, von Selbstbewußtsein nicht mehr die Rede, und es ist nicht einmal möglich, ihn persönlich verantwortlich zu machen für seinen Fall, er unterliegt einfach, weil er Mensch ist und seinem liebebedürftigen Gemüth, das ihn erst zum Menschen macht, jede Befriedigung und jeder Trost versagt bleibt.

Wir wenden uns zu der humoristischen Handlung, in der Shakspeare nun das Doppelgängermotiv seine Wirkungen entfalten läßt. Er zeigt hier die Ohnmacht des menschlichen Geistes auf dessen eigenstem Gebiet, innerhalb der Sphäre der Intelligenz und der Klarheit des Bewußtseins. Der Hauptgedanke ist hier, daß die Organe, die dem Geiste im Menschen zu Gebote stehen, durchaus unzureichend sind für die ihnen gestellte Aufgabe. Zuerst bieten sie dem Geist kein Mittel, sich vor Irrthum und verkehrten Urtheilen zu schützen. Die Sinne selbst, die doch gerade seine Vermittler mit der Außenwelt bilden, sie geben ihn den allergröbsten und bedenklichsten Irrthümern preis, ja eben sie verursachen dieselben. — Adriana sieht einen wildfremden Mann, bloß weil dieser äußerlich sein Doppelgänger ist, für ihren Gatten an, begrüßt ihn auf's Zärtlichste auf offner Straße, zwingt ihn, ihr in ihr Haus zu folgen, und hält trotz seiner lebhaftesten Protestationen daran fest, daß er ihr Gatte sei. Nicht besser ergeht es allen Andern, die mit Antipholus von Syrakus zusammentreffen; kein Einziger ist im Stande, ihn von dem Ephesier zu unterscheiden, so lange Jahre und so nahe dieser ihnen auch bekannt ist. Das bloße Aeußere also reicht hin, den Menschen irre

zu führen; die Natur brauchte nur ein Mal der Grille Raum zu geben, zwei Menschen völlig gleich zu schaffen, diese wieder brauchten nur sich völlig gleich zu kleiden u. s. w. und die Folge wäre eine grenzenlose Verwirrung, aus der Niemand sich zu retten wüßte, denn — das ist das erste Resultat, bei dem Shakspeare anlangt — weder besitzt der Mensch ein Organ, das ihn befähigte, äußerlich vollkommen Gleiches zu unterscheiden, noch auch vermag er mit seinem Blick direct in's Innere zu dringen. Und hiezu kommt noch ein zweiter, nicht minder tief greifender Mangel seiner Organisation. Er besitzt ebenso wenig ein völlig zuverlässiges Organ, sich mitzutheilen und Andern verständlich zu machen, wer er ist und was in ihm vorgeht. Auch die scheinbar unzweideutigsten äußern Zeichen, die ihm dienen sollen, sein Inneres klar und bestimmt aus sich herauszustellen, sind der Gefahr ausgesetzt, nicht verstanden oder mißverstanden und falsch, ja in gerade entgegengesetztem Sinn ausgelegt zu werden. — So hilft es, wie schon angedeutet, Antipholus von Syrakus zu Nichts, daß er auf's Eindringlichste Protest einlegt gegen die Ehre, Adriana's Gatte zu sein; trotz aller seiner Reden, Mienen, seiner ausdrucksvollsten Gesten und seines ganzen äußeren Gebahrens, das den Stempel höchst wahrhaftiger Ueberraschung an der Stirn trägt, bleibt sie dabei, daß er es ist, und ebenso ergeht es dem Antipholus von Ephesus, der sich vergeblich abmüht, ihr begreiflich zu machen, daß er nicht wahnsinnig oder toll ist, der aber seinerseits wieder alle Zeichen der innigen Liebe und Sorge Adriana's um ihn mißversteht und gerade in ihnen die deutlichsten Beweise ihrer Untreue und Bosheit sieht.

Und wie steht es endlich um die eigentliche und höchste Geisteskraft des Menschen, um den Verstand? Gleicht denn nicht wenigstens er die Mängel der übrigen Organe wieder aus? Nichts weniger als das! Shakspeare zeigt, daß gerade der Verstand die eigentliche Quelle sowohl der verkehrten Urtheile der Menschen über einander, als auch der thörichten und geradezu kindischen Vorstellungen ist, die sie sich über das Leben der Schöpfung, über die wirkenden Kräfte in derselben bilden. Woher kommt es, daß sich

in Adriana die mit der Wirklichkeit in absolutem Widerspruch stehende Vorstellung bildet, ihr Gatte sei wahnsinnig geworden? Es kommt allein daher, daß sie seine Handlungsweise gegen sie durchaus begreifen will und daß der menschliche Verstand nun ein Mal absolut unfähig ist, gewisse Dinge zu begreifen — solche nämlich, die mit den eignen letzten Interessen des Menschen, mit dem, was den wesentlichen Inhalt seines Bewußtseins ausmacht, in Widerspruch stehen. — Ein solches Interesse ist für Adriana, wenn auch anfangs ihr selber unbewußt, die Liebe ihres Mannes; sie muß an seine Liebe glauben können oder es wäre aus mit Allem, was ihr das Leben werth macht. Als sie ihn daher plötzlich ganz verändert sieht, als er nach den anfänglichen kleinen Vernachlässigungen, die sie schon bitter genug empfunden hat, seine Unart gegen sie bis zu einem Benehmen steigert, das sie nothwendig als absichtliche, noch durch Hohn geschärfte Verleugnung ihrer ganzen Persönlichkeit berühren muß, als sie dann sogar mit Sicherheit erfährt, daß er einer Andern — ihrer Schwester — eine förmliche Liebeserklärung gemacht hat: da ist es mit der Kraft ihres Verstandes zu Ende; daß sie die Liebe ihres Mannes verloren haben sollte, ist ihr absolut undenkbar, und da sie dennoch dabei verharrt, sein verändertes Betragen gegen sie begreifen zu wollen, so bleibt ihr nur übrig, demselben einen andern Sinn unterzulegen, den sie zu fassen im Stande ist. Sie adoptirt also den ihr von der Courtisane nahe gelegten Gedanken, ihr Gatte sei wahnsinnig geworden, mit einer Bereitwilligkeit, die fast an Freude grenzt: hat sie doch nun einen Schlüssel, der ihr die Räthsel seines Betragens gegen sie löst! und gerade ihr Verstand gibt ihr erst die Gewißheit, daß diese Lösung die richtige ist. An ihr also hält sie fest mit einer Sicherheit, die durch Nichts zu erschüttern ist, und sie wird endlich zur fixen Idee bei ihr, während der von ihr tief Beklagte, dem sie nun wieder ihre volle Liebe widmet, bei ganz gesunden Sinnen ist und nicht den mindesten Anlaß gegeben hat, ihn für wahnsinnig zu halten. Zu dieser förmlichen Verfinsterung des Geistes führt sie einzig und allein die Beschränktheit des menschlichen

Verstandes, der ein für alle Mal Nichts zu denken oder zu begreifen vermag, was zu dem persönlichen Bewußtsein des Menschen, zu den höchsten Interessen seines Ich in Widerspruch steht.

Nicht anders geht es dem Antipholus von Ephesus, der ebenso wie seine Gattin, man kann sagen, zum Narren des Verstandes wird. War bei Adriana, der Vertreterin des weiblichen Geschlechts, die Liebe die Lebensfrage, die die Grenze des Verstandes bildete, so ist es bei Antipholus die Mannesehre. Die Aufgabe, die ihm gestellt ist, ist im Grunde eine selbstverständliche und dem Anschein nach nichts weniger als schwer zu lösen. Es wird von ihm Nichts weiter gefordert, als daß er sich den altbewährten Glauben an die treue Liebe seiner Frau und an die Achtung und redliche Gesinnung seiner Freunde zu bewahren wisse. Aber wie genügt er dieser Forderung? Schon als er sich aus seinem Hause ausgeschlossen sieht, allerdings unter Umständen, die die für ihn darin liegende Kränkung fast bis zu einer öffentlichen Beschimpfung steigern, regt sich der Groll in ihm und fängt an, seinen Glauben an seine Frau zu untergraben. Vergeblich mahnt ihn gerade hier Balthasar an die „lang erprobte Tugend" Adriana's,

Ihr klug Benehmen, ihre reife Sittsamkeit,

vergeblich setzt er ihm auseinander, „hier sei ein Grund, den er nicht kenne" — Alles, was er erreicht, ist, daß Antipholus den Groll für den Augenblick niederkämpft. Nun folgt aber unmittelbar auf diese erste Kränkung eine ganze Reihe der allergröbsten Beleidigungen seiner Mannesehre: man beschuldigt ihn der Lüge und Unredlichkeit, er soll eine goldne Kette in Empfang genommen haben und, um sich der Bezahlung zu entziehn, es leugnen, er wird unschuldig und am hellen Tag verhaftet, ja im Auftrag seiner Frau und unter ihrer Mitwirkung wie ein Besessener behandelt. Damit ist dann auch er am Ende seines Verstandes angelangt. Die Liebe seiner Frau, die Achtung seiner Freunde ist nun für ihn ein ebenso Undenkbares geworden, wie umgekehrt für seine Frau der Verlust seiner Liebe, und als Adriana, die eben da ganz Zärtlichkeit und Liebe für ihn ist, ihm auf dem Wege zum Gefängniß zufällig

begegnet, hat er längst den Schluß gezogen, der ihm allein noch Klarheit geben kann über alle die Erlebnisse des letzten Tags und der sich nun auch bei ihm als fixe Idee einnistet, den Schluß, daß seine Gattin einen förmlichen „Bund" gestiftet habe, „ehrlosen Spott und Schimpf ihm anzuthun". In der Rede, mit der er sich am Ende des Stückes an den Herzog wendet, bittet er in diesem Sinne um Gerechtigkeit gegen seine Frau und alle ihre Mitverschwornen. — Auch er also wird gerade durch seinen Verstand in eine Geistesverfinsterung hineingetrieben, die ihn nicht nur für jede richtige Auffassung der Welt um ihn herum unfähig macht, sondern ihn sogar das Gegentheil von dem sehn läßt, was wirklich ist. Und nicht etwa ist er oder ist Adriana von einem besonders beschränkten Verstande — nichts weniger als das, sie sind im Gegentheil Menschen von gar nicht häufiger Begabung, und noch die falschen Schlüsse, bei denen sie anlangen, zeugen von dem ungemeinen Scharfsinn, den sie sowohl wie er besitzt.

Daß also der Mensch an seinem Verstande kein Organ besitzt, das ihn befähigte, auch nur über seine nächsten Kreise ein richtiges Urtheil zu fällen, ja daß gerade der Verstand die allerverkehrtesten Urtheile der Menschen über einander aus sich erzeugt, ist klar. Es fragt sich jetzt noch, ob derselbe nicht wenigstens geeignet ist, die mannigfaltigen, zum Theil räthselhaften Erscheinungen der äußern Welt zu begreifen, ob er also nicht auf dem Gebiete der Erkenntniß seinem Zweck entspricht. Wir haben die Antwort auf diese Frage schon vorweggenommen, er ist auch nach dieser Seite ein unzureichendes Organ des Geistes, ja er ist sogar die eigentliche Quelle des Aberglaubens der Menschen, und zwar ist er es wieder, weil er, wie er im Menschen auftritt, an die Schranke der Persönlichkeit, des persönlichen Bewußtseins, gebunden ist. Der Charakter, an dem Shakspeare diese Seite seiner Kritik des menschlichen Verstandes darstellt, ist Antipholus von Syrakus. — Wie er Antipholus hingestellt hat, so ist derselbe vollkommen berechtigt, als Repräsentant des menschlichen Forschergeistes zu gelten. Schon daß er seinen Vater so eifrig nach Mutter und Bruder ausfragt und dann, kaum 18 Jahre alt, auszieht, sie

zu suchen, deutet auf seinen Forschertrieb, und Shakspeare selbst nennt ihn gerade in Bezug hierauf zwei Mal inquisitive, also forschbegierig. Er schildert ihn dann, wie er bei seiner Ankunft in Ephesus, ein zweiter vielumhergetriebner Ulysses, sich die Sitten der Ephesier betrachtet, die Art und Weise der Verkäufer kennen zu lernen sucht und die Gebäude der Stadt in Augenschein nimmt. Geistiges Interesse also besitzt Antipholus, er ist bestrebt, neue Anschauungen in sich aufzunehmen, selbst die siebenjährige Reise hat diesen Zug seines Charakters nicht abzuschwächen vermocht. Und nicht etwa schlummert derselbe in ihm, als nun nach und nach die wunderbaren Erlebnisse auf ihn eindringen, deren Grund er finden soll, sondern im Gegentheil gerade da erwacht er in voller Stärke. Nur ganz zu Anfang, so lange er sie noch auf die Necksucht seines muntren Sclaven zurückführen zu können meint, verhält er sich abwehrend gegen sie und greift zu Schlägen, gleich als könnte er das seinem Verstande Unfaßbare mit einem bloßen Quos ego! aus der Welt schaffen. Sowie aber Adriana und Luciana leibhaftig vor ihm stehen und jene ihn mit allen Zeichen des Ernstes und mit hingebender Zärtlichkeit als ihren Gatten anspricht: fängt das merkwürdige Erlebniß an, sein Interesse zu fesseln, sein Forschertrieb erwacht, und nun zeigt sich, daß er auch das Haupterforderniß des ächten Forschers, die Fähigkeit, von sich zu abstrahiren und die Dinge in ihrer eigensten Gestalt auf sich wirken zu lassen, in wirklich seltnem Maß besitzt. Er kämpft sein anfangs ihn ganz beherrschendes Erstaunen über die wunderbaren Erlebnisse, die ihm kommen, nieder und beschließt, sie rein als Gegenstände der Erkenntniß, als wissenschaftliche Probleme zu betrachten und mit allem Ernst daran zu gehen, sie zu lösen:

Bis ich den sichern Zweifel klar erkannt,
Biet' ich dem dargebotnen Trug die Hand.

Aber wohin kommt er nun mit aller Selbstverleugnung und aller unbefangnen Hingebung an die Dinge? Begreift er sie wirklich? Keineswegs! So gewissenhaft er auch zu Werke geht, so bereit er ist, zuzugeben, daß die Menschen, die sich ihm als liebevolle Gattin, als wohlmeinende und verständige Schwägerin, als achtungsvolle

Freunde vorstellen, es ihrerseits durchaus ernst meinen, ja so handgreiflich er durch die Liebe, die ihm Luciana einflößt, belehrt wird, daß er wirkliche Menschen, Wesen wie er selber, vor sich hat: es gelingt ihm doch nicht einmal, an der Realität dessen, was ihn umgibt und was er zu begreifen unternommen hat, innerlich festzuhalten, er kommt immer wieder darauf zurück, daß er es mit bloßen Trugbildern, mit Zauberei und Blendwerk zu thun habe, und in der That, was bliebe ihm auch Andres übrig, da sein Bewußtsein von sich selbst ihm sagt, daß er keine Frau und Schwägerin und keine achtungsvollen Freunde in Ephesus hat? Er flüchtet also zu der, mit der Wirklichkeit in entschiednem Widerspruch stehenden Auskunft, die sein Verstand ihm an die Hand gegeben hat, die ganze Welt der Erscheinungen um ihn herum, seine geliebte Luciana nicht ausgeschlossen, für eine Schöpfung übernatürlicher, magischer Kräfte zu erklären, was dann freilich wieder ein für die geistige Bedeutung des Menschen tief demüthigendes Ergebniß ist. Denn damit ist bewiesen, daß sein Verstand oder, sagen wir lieber, sein *Fassungs- und Erkenntnißvermögen nicht weiter reicht als sein Bewußtsein von sich selbst und daß gerade dieses ihn dem Aberglauben in die Arme führt.* Und dieses Resultat bleibt stehen, obgleich der Charakter des Antipholus in einer Weise hingestellt ist, die ihm das Recht nimmt, heute noch als reiner Vertreter des menschlichen Wesens zu gelten. Wir stehen hier vor einem der Fälle, wo der oben besprochne Wunderglaube der Zeit *ungünstig* eingewirkt hat auf die Dichtung Shakspeare's. Er leiht Antipholus von Syrakus einen Aberglauben, der, in seiner Zeit ganz allgemein, heute kaum noch unter Ungebildeten sich findet. Antipholus geht von vornherein von dem ganz naiven Glauben an Zauberei und Hexenkünste aus. Die Macht des Zaubers gilt ihm ohne Weiteres als möglich, ja als unzweifelhaft, und so begreift es sich denn allerdings, wenn er schließlich dabei anlangt, seine wunderbaren Erlebnisse in Ephesus auf sie zurückzuführen. Aber so offenbar es ist, daß der Dichter hier den rein menschlichen Boden ein Mal verläßt: das Resultat seiner

Darstellung bleibt, wie gesagt, bestehen; es bleibt bestehen auch trotz des Einwands, den man gewöhnlich macht, es sei unmotivirt, daß Antipholus den sich von selbst aufdrängenden Schluß, es liege eine Verwechslung mit seinem Bruder vor, nicht ziehe. Abgesehen davon, daß dieser Einwand durchaus unbegründet ist*),

*) Dieser Einwand gegen die innere Nothwendigkeit des Entwicklungsgangs der Handlung in unserm Stücke, der, wenn er begründet wäre, das ganze Stück aufheben würde, hat auf den ersten Blick viel für sich. Antipholus von Ephesus ist nicht nur gerade zu dem Zwecke ausgezogen, seinen Bruder zu suchen, er weiß auch, daß er ihm wenigstens ursprünglich bis zur Ununterscheidbarkeit ähnlich gewesen ist, und endlich ist ihm auch nicht unbekannt, daß er den Namen des Verlornen trägt. Diese Thatsachen scheinen allerdings fast mit Nothwendigkeit zu fordern, daß der Gedanke an seinen Bruder solchen Erlebnissen gegenüber, wie ihm in Ephesus kommen, in ihm aufblitze, womit dann das Losungswort des Räthsels gefunden wäre — aber nun merke man, wie fein Shakspeare es motivirt, daß er dasselbe **nicht** findet und es in der That nicht finden **kann**. Antipholus hat nach siebenjährigem vergeblichen Suchen die Hoffnung, den Bruder noch zu finden, im Grunde seiner Seele **längst aufgegeben**, er hat, als er nach Ephesus kommt, schon resignirt, er ist nur noch gleichsam mechanisch nach Ephesus gekommen und spricht auch, kaum angelangt, schon den Vorsatz aus, die Stadt auf's Schleunigste wieder zu verlassen. Ja, er ist überhaupt kein lebensmuthiger Mensch mehr, mit der Hoffnung, den Bruder aufzufinden, ist sein Lebensmuth überhaupt gesunken, ein Zug, auf den wir weiter unten noch zurückkommen werden. Und hierzu kommt nun als zweites Motiv sein oben erwähnter **Aberglaube**. Er ist von vornherein darauf gefaßt, daß er möglicherweise höchst wunderbare Dinge in Ephesus erleben werde (vgl. Act 1, Schluß). Was ist also natürlicher, als daß nun bei dem wirklichen Eintreten wunderbarer Dinge statt des Gedankens an seinen Bruder **der an Zauberei in ihm auftaucht** und nicht bloß in ihm auftaucht, sondern auch bis zum Schluß ihn festhält und allein beschäftigt? Letzteres namentlich ist ein äußerst feiner Zug. Er gerade charakterisirt ihn als **Repräsentanten des menschlichen Forschergeistes**; als solcher kann er unmöglich an einem so merkwürdigen Factum, wie das Auftreten magischer Kräfte ist, vorübergehen, ohne den Versuch zu machen, sie zu ergründen oder, wenn nicht das, doch wenigstens das Factum zu constatiren, **daß** es magische Kräfte gibt und daß es vergeblich ist, sie ergründen zu wollen. — Die psychologische Motivirung also, die Shakspeare zu Grunde legt, ist ebenso fein wie in sich geschlossen

so hat er für den eigentlichen Gehalt der Darstellung Shakspeare's keinerlei Bedeutung. Man nehme ein Mal an, Antipholus sei nicht ausgezogen, seinen Bruder zu suchen, er habe keine Ahnung von seiner Existenz, ja der Ephesier sei gar nicht sein Bruder, sondern die Natur habe ihm rein aus dem Stegreif, aus einer ihrer seltsamen Capricen einen ihm völlig gleichen Doppelgänger geschaffen: würde er nicht dann wenigstens außer Stande sein, das Mindeste von Allem zu begreifen, was ihm begegnet? Und nun leihe man ihm immerhin auch das freie und vernünftige Bewußtsein unsrer Zeit: er wird trotzdem, um nur nicht zum „Verräther an sich selbst" zu werden, eben dahin kommen, wohin er jetzt kommt, er wird zum Aberglauben flüchten und das ganz reale Leben um ihn her für Nichts als Zauberei und Blendwerk erklären. Es kommt nur darauf an, daß er die Dinge wirklich ernst nehme, und das Resultat ist nothwendig das von Shakspeare dargestellte. Daß er aber das thut, dazu führt Antipholus gerade seine Forschernatur, die auch in den wundersamsten Dingen noch Objecte des Erkennens sieht.

Was also Shakspeare an den beiden Antipholus und Adriana darstellt, das ist die Beschränktheit des menschlichen Verstandes, und wer möchte nach allem Obigen noch daran zweifeln, daß er ebensowohl diese wie die Unzulänglichkeit der übrigen Organe des Geistes im Menschen in der Hauptsache mit dem vollsten Bewußtsein dessen, was er damit aussprach, dargestellt hat? Wir wollen noch einen Beweis dafür anführen aus der schönen zweiten Scene des dritten Acts. Da führt er Antipholus ein, wie er die ihn an seine Pflichten gegen seine vermeintliche Gattin mahnende Luciana ausdrücklich bittet, „seiner irdisch groben, in Irrthümern verstrickten, oberflächlichen und geistlosen Auffassung" den Sinn ihrer Worte aufzuschließen, sie soll ihn „denken und sprechen lehren". —

und unangreifbar, Schade nur, daß sie nicht zur Wirkung kommt. Davon aber liegt der Grund eben in der Einführung jenes von der heutigen Welt längst überwundnen Aberglaubens, der auch sonst noch mehrfach der Wirkung der Shakspeare'schen Dichtung hindernd in den Weg tritt.

Hält man mit dieser Stelle den oben erwähnten prächtigen Schmerzensausbruch Aegeon's über die „Allgewalt der Zeit" zusammen, die mit der ganzen äußern Erscheinung des Menschen auch seine an sich schon „irdisch groben" Sinne aufzehrt: so hat man ein Bild des Menschen, das im Verein mit der thatsächlich dargelegten Beschränktheit des menschlichen Verstandes zurückweist auf die vorausliegende Stimmung Shakspeare's selber und einen Einblick thun läßt in den — man kann sagen — Faustischen Weltschmerz, von dem er ausgeht und von dem ja überdies der hier zum ersten Mal in voller ursprünglicher Kraft durchbrechende Humor das vollgültigste Zeugniß ablegt. Der Gegenstand desselben ist hier der Mensch selbst, „der wandelnde Widerspruch", der an einen sinnlichen Träger gebundne menschliche Geist. — Und nun beachte man noch, daß er uns sogar selbst den Maßstab in die Hand gibt, an dem wir seine Darstellung des Menschen in diesem Stück messen sollen. Zu Anfang des zweiten Acts treffen wir auf eine Rede, die die Herrschermacht des Menschen zum Gegenstand hat. Die durchweg edel gehaltne Luciana, die gleichsam als die Vertreterin der Vernunft und des sittlichen Bewußtseins durch das Stück geht, nennt den Menschen „den Herrn der weiten Welt und wilden Wassermeere", aber — o weh! sie stellt ihn neben „Thier, Fisch und Vogel" und räumt ihm dann vor diesen allerdings den Vorrang ein, nennt ihn „göttlicher" als sie, setzt aber gleich hinzu, daß er, wie Alles, seine „Grenzen" habe. Die Handlung des Stückes selbst mit der Beleuchtung, die es auf den Menschen fallen läßt, gibt die Illustration zu seiner Herrschergröße.

Eben diese haben wir jetzt noch etwas näher in's Auge zu fassen. Wie wenig der Mensch im Stande ist, die physische Welt zu beherrschen, haben wir an Aegeon gesehen und ebenso hat uns Antipholus von Syrakus bereits bewiesen, daß auch die geistige Beherrschung der an den Menschen herantretenden Sinneseindrücke wenigstens eine unbedingte nicht ist. Zu einem ähnlichen Resultat, mit dem dann das von Shakspeare aufgestellte Bild der Ohnmacht des Menschen sich abschließt, führt die Betrachtung Adriana's

und des Antipholus von Ephesus, deren Schicksale in der That, wenn man sie ein Mal aus der humoristischen Beleuchtung herausnimmt, ein stark tragisches Gepräge gewinnen. Mit eigner Hand zerstört der Mensch Alles, was er in jahrelangem Streben sich errungen hat, es gibt kein Gut, in dem er sich sicher zu behaupten vermöchte. Antipholus' ganzes altgewohntes und bewährtes Verhältniß zu seiner Frau und allen seinen Freunden ist völlig aufgehoben, er haßt, was ihm früher lieb war, und steht in offnem Krieg zu der ganzen Welt um ihn herum. Der sprechendste Beweis, wie wenig er vermocht hat, das Leben zu beherrschen, ist, daß er dazu schreiten muß, gegen seine eignen Nächsten die öffentliche Autorität zu Hülfe zu rufen. Und mit Adriana ist es nicht anders. Sie setzt ihren guten Ruf und ihre Frauenehre der äußersten Gefahr aus, indem sie sich einem Fremden als Gattin aufdrängt, und kränkt zugleich ihren eignen Mann in einer Weise, die ihr dessen Liebe kostet, gerade als sie sich derselben als ihres höchsten Guts bewußt geworden ist. Und daß Beide nicht etwa persönlich schuldig sind an ihrem Schicksal, haben wir gesehen; die Niederlage, die der Geist in ihnen erleidet, ist wirklich rein die Folge der Organisation des menschlichen Wesens, der Schranken, die dem Geist durch sie gesetzt sind. So war es mit Aegeon, dem Vorkämpfer des Menschen im Kampfe mit der physischen Welt, so mit Antipholus von Syrakus, dem Repräsentanten des menschlichen Erkenntnißvermögens, und so ist es auch mit Antipholus von Ephesus und Adriana, deren Schicksal der deutlichste Beweis ist, daß der Mensch auch die sittlichen Verhältnisse des Lebens nicht beherrscht.

Nun aber die andre Seite der Darstellung Shakspeare's, die Rechtfertigung des menschlichen Wesens, die, wie in allen diesen Stücken, so auch hier das lebengebende Prinzip des Ganzen ist. Durch sämmtliche Charaktere und durch die Handlung selbst geht als einheitlicher Grundzug der Gedanke durch: Trotz aller Beschränktheit und geistigen Ohnmacht, trotz aller Niederlagen, denen ihn dieselbe preisgibt, ist der Mensch dennoch ein selbstständiges geistiges Wesen, denn er ist der Träger einer

eignen innern Welt, die er der äußern selbstständig gegenüberstellt und die keine Macht der letztern ihm zu rauben vermag. Man betrachte Aegeon. Wohl ist Aegeon unfähig, im Kampfe mit den Leiden, die ihn unverschuldet treffen, sein Selbstbewußtsein, seine innere Freiheit sich zu bewahren — aber wie selbstständig erscheint nichtsdestoweniger in ihm der menschliche Geist und das Leben, das dieser aus sich selbst erschafft! Aegeon's Welt ist seine Liebe zu den Seinigen, an ihr hält er fest und in ihr lebt er, gleich als ob es eine äußere Welt gar nicht gäbe, und in sich sicher, daß diese ihm mit allen ihren Schätzen die seinige nicht aufzuwiegen vermag. Und was liegt denn im Grunde daran, daß er schließlich seine innere Freiheit einbüßt? Verliert er sie doch nicht, weil die Welt, sondern weil die Liebe Macht über ihn hatte, und der Macht der Liebe erliegen können ist selber schon das Merkmal eines in seinem Grunde über die materielle Welt hinausgehobnen geistigen Wesens. So bleibt also nur die in Aegeon dargestellte Ohnmacht des Menschen, den physischen Gewalten der Außenwelt gegenüber sein Glück zu wahren, sowie das tiefe Elend, dem er durch diese seine Ohnmacht verfallen kann. Aegeon's Schicksal hat nach dieser Seite etwas tief Ergreifendes und wunderschön hat Shakspeare es zu einem Bilde des „ungewissen Menschenlooses" überhaupt herausgestaltet. Die „dem Wind stets untergebne", klippenvolle Meeresfläche, auf der Aegeon Schiffbruch leidet — was ist sie Andres als das Meer des Lebens, auf dem das Lebensschiff des Menschen schwimmt, allen Stürmen preisgegeben und ohne Bürgschaft, ob es nicht bald schon steuerlos dahintreiben und zerscheitern werde? Aber wenn denn auch dem Menschen jede Bürgschaft für sein Glück fehlt: soll er darum an dem Leben selbst verzweifeln? Verliert es seinen Werth, weil es auch Leiden in sich birgt? Mitnichten! Gerade das tiefe Leid Aegeon's läßt erkennen, wie glücklich er einst war, gerade daß es Leiden gibt, zeugt für den Reichthum und den Werth des Lebens. Der unendliche Werth, den der Mensch von innen heraus dem Leben gibt, die Macht, mit der die Liebe ihn beherrscht, die innere Welt, die sie ihm hoch über der äußern erbaut: das sind die drei

Momente, auf die Shakspeare in Aegeon das Bild, das er vom Menschen in sich trägt, basirt, sie führen alle drei zurück auf das Gemüth, und so ist es in erster Linie diese in sich selber kreisende, von der Liebe getragene und durch sie über die materielle Welt hinausgehobne innere Gemüthswelt, die Shakspeare als Zeugniß der Selbstständigkeit des Menschen hinstellt und auf die er seine Rechtfertigung desselben begründet.

Wir wenden uns zu Antipholus von Ephesus und Adriana. Wie groß die Niederlage ist, die der Geist nach Shakspeare's Darstellung in ihnen erleidet, haben wir gesehen, sie verfallen einer förmlichen Geistesverfinsterung, in der sich ihnen das Bild der wirklichen Welt völlig verkehrt und auf den Kopf stellt. Aber eben diese selbstgeschaffne verkehrte Welt, die mit der wirklichen, die sie umgibt, kaum noch einen Zug gemein hat, ist ja das glänzendste Zeugniß für die Selbstständigkeit des menschlichen Geistes, der eben nicht an die Wirklichkeit gebunden und durch sie eingeschränkt ist, sondern der die Kraft besitzt, auf Nichts als seine eignen Schlüsse eine neue innere Welt sich aufzubauen, die in sich selbst so wohl gefugt und so voll Lebens ist, daß er getrost es wagen kann, sie der Außenwelt als eine völlig ebenbürtige gegenüberzustellen. An dieser verkehrten Welt also bricht sich der Weltschmerz Shakspeare's ohne Weiteres, er schlägt mit Nothwendigkeit um in den Humor, der sich hier durch die Formel aussprechen läßt: „Es lebe der Irrthum! Es lebe die Geistesverfinsterung!" denn ohne sie, ohne die Möglichkeit, falsche Schlüsse zu ziehen, wäre der Mensch des Vermögens, zu schließen und auf seine Schlüsse weiterzubauen, überhaupt beraubt. Und nun erst die wirkenden Kräfte selber, die Antipholus und Adriana in jene Verblendung hineintreiben! Lessing sagt: „Wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliert, der hat keinen zu verlieren." In diesen Worten liegt der Schlüssel zu dem psychologischen Prozeß beider Gatten. Bliebe Antipholus allen jenen Kränkungen gegenüber ruhig genug, um sich die Klarheit seines Geistes zu bewahren, so wäre an dieser überhaupt Nichts verloren; denn dann wäre er von vornherein todt für die Idee der Ehre, der Unantastbarkeit

des eignen Werths, deren lebendiges, das Gefühl unmittelbar erfüllendes Wirken dem Menschen allein das Recht gibt, sich als sittliche Persönlichkeit zu fassen, die dann auch fähig wird, für alle höchsten Forderungen des Geistes einzustehen. Wie Shakspeare uns Antipholus vorführt, so ist ihm nur die Weltordnung begreiflich, die auf die Anerkennung des Menschen als sittlicher Persönlichkeit begründet ist — daher seine Geistesverfinsterung, die also nicht zu theuer erkauft ist, denn ihr verdankt er es, daß wir ihn als sittliches Wesen gelten lassen. Wie lebendig tritt dies noch in seinem leidenschaftlichen Rufen nach Gerechtigkeit hervor, das den Kern seiner Rede an den Herzog bildet! Diese Rede bezeichnet den Gipfelpunkt seiner Verblendung und dennoch ist gerade sie es, in der sich der sittliche Hintergrund, von dem seine Erregbarkeit sich abhebt, aufthut, um als Kern derselben eine der höchsten Ideen des menschlichen Geistes, eben die Idee der Gerechtigkeit, hervorzutreten zu lassen. Wohl also dem, der aus gleichem Grunde wie Antipholus die Klarheit seines Geistes einbüßt! denn er hat noch den vollen Glauben an den Menschen, an sein Recht als sittliche Persönlichkeit.

Nicht anders ist es mit Adriana, nur daß ihre weibliche Natur modifizirend eingreift. Wie bei den beiden Mädchengestalten in den Veronesern, so fesselt hier der Gegensatz der weiblichen Natur zu der des Mannes, der wieder klar heraustritt. Daß sich die fixe Idee des Wahnsinns ihres Mannes in ihr bildet, hat seinen letzten Grund auch bei ihr in dem Werth, den sie auf sich selber legt; sie kann die Kälte, die Nichtachtung, die sie in seinem Betragen gegen sie findet, nicht ertragen, sie kämpft also auch für das Recht ihrer Persönlichkeit — aber von nun an scheiden sich die Wege Beider: während sich Antipholus durch die Kränkungen, die er von ihr erfährt, zum Zweifel an ihrer Liebe und Treue und ihrem ganzen sittlichen Gehalt forttreiben läßt, während er also wohl auf den Glauben an sie, nicht aber auf die ihm gebührende Achtung und Anerkennung auch ihrerseits verzichten kann: schweigt in ihr jeder Anspruch ihrer Persönlichkeit vor dem Bedürfniß seiner Liebe, ihm gegenüber hat sie über-

haupt kein Ich mehr, wenigstens trift dieses in demselben Augenblick zurück und verstummt vollständig, wo seine Liebe zu ihr ernstlich auf dem Spiel steht. Die letzte Triebfeder des Mannes also ist das Bewußtsein seiner sittlichen Persönlichkeit, die des Weibes die Liebe, und sie ist es denn nun allerdings, die Adriana dem Wahn verfallen läßt, ihr Mann sei wahnsinnig geworden — aber wie herrlich leuchtet ihre Liebe gerade in diesem Wahne, wie bewährt sich dieselbe dadurch, daß sie ihm verfällt! Und schließlich steht sie mitten in ihrem Wahn und trotz aller Hingebung an ihren Gatten doch noch als sittliche Persönlichkeit vor uns. Wunderschön gedacht ist dieses letzte Stadium ihres Entwicklungsganges. Der Dichter läßt durch die ihr völlig fremde Aebtissin die Anklage gegen sie erheben, sie sei Schuld an dem Wahnsinn ihres Gatten, und sie nimmt ihre Verweise schweigend hin: „Sie weckt mir des Gewissens eigne Stimme", erwidert sie, als ihre Schwester sie aufreizen will, die unberufne Tadlerin abzuweisen. Es ist dies der Gipfelpunkt *ihrer* Verblendung und gerade hier, der furchtbarsten Anklage gegenüber, die sie treffen kann, erfüllt sie eine der höchsten Forderungen der Sittlichkeit, die der vollen Selbstverlengnung gegenüber der Wahrheit. Und sie erfüllt dieselbe, ohne doch sich aufzugeben: an ihrem Rechte auf die Pflege ihres Mannes hält sie fest.

Wir kommen zu der Rechtfertigung des Forschergeistes oder besser des *Erkenntnißvermögens* des Menschen, die Shakspeare in Antipholus von Syrakus darstellt. Woran liegt es denn, daß Antipholus zuletzt zum Aberglauben flüchten muß? Es liegt an der Bestimmtheit und instinctiven Sicherheit des *menschlichen Selbstbewußtseins*, das Alles, was seinem Wissen von sich selber widerspricht, ohne nur zu schwanken, abweist und lieber die ganze äußere Welt für leeren, wesenlosen Schein erklärt, als daß es seine innere Geschlossenheit und seine Einheit mit sich selbst aufgeben sollte. — Meisterhaft ist die Art und Weise, wie Shakspeare diese letzte Seite der Selbstständigkeit des Menschen gegenüber der Welt in Antipholus von Syrakus zur Anschauung bringt. Gerade ihn stellt er hin als einen Men-

schen, in dem das Selbstbewußtsein fast zu schwinden droht; das siebenjährige vergebliche Suchen nach seinem Bruder hat ihn in eine Stimmung versetzt, in der er nahe dran ist, mit dem Zweck seiner Reise zugleich sich selber aufzugeben. Bei seiner Ankunft in Ephesus vergleicht er sich mit

'nem Tropfen Wasser,
Der einen andern Tropfen sucht im Meer.
Er stürzt hinab, zu suchen den Gefährten,
Und ungesehn verschwimmt er selbst im Forschen.

Und so erscheint er auch noch mitten in den Wirrnissen, die dann folgen; ja aus seiner Liebe zu Luciana klingt ein Ton durch, der wie Sehnsucht nach dem Tode, nach Auslöschung des Selbstbewußtseins berührt. In der schon erwähnten schönen Scene des dritten Acts redet er Luciana als Sirene an und ruft ihr zu:

Breit' auf die Silberfluth die goldnen Locken;
So holdem Lager will ich mich vertrau'n
Und in der Täuschung des Entzückens wähnen:
Der triumphirt, der so den Tod mag schau'n.

Er gerade geht dann in seiner Selbstverleugnung bis zum Aeußersten fort; er erklärt sich, wie wir sahen, bereit, sich „neu schaffen" zu lassen, und zu dieser Resignation auf sich selber kommt noch, daß ihn die Liebe zu Luciana mit den stärksten Banden an diese Wunderwelt knüpft — dennoch aber siegt sein Selbstbewußtsein und er erklärt die ganze Welt um ihn herum, Luciana nicht ausgenommen, für Zauberei und Hexenwerk und flieht. Mag er also äußerlich auch unterliegen, diese Niederlage ist ein Sieg, der nur die Selbstständigkeit seiner innern Welt besiegelt, und so erscheint denn auch hier die Ohnmacht des Verstandes wieder in ganz anderm Licht. Wir stehen wieder vor dem Worte der Gräfin Orsina in Emilia Galotti: „Wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliert, der hat keinen zu verlieren." Auch hier also schlägt der Weltschmerz Shakspeare's unmittelbar um in den Humor, der keck ausrufen mag: „Es lebe die Beschränktheit, der Mangel des Menschen an Capazität und Weite des Bewußt-

seins!" Beschränkt zu sein an Kopf und Bewußtsein wie Antipholus von Syrakus, können wir uns schon gefallen lassen.

Um das Bild der Rechtfertigung des Menschen, das diesem Werk zu Grunde liegt, zum Abschluß zu bringen, müssen wir auch die Clowns des Stückes, die beiden Dromios, noch eines Blickes würdigen. Sie sind bei Weitem nicht so widerwärtig wie Ehren-Lanz in den Veronesern, und dennoch wie nichtig, wie absolut ohnmächtig erscheint in ihnen der Mensch! Der Eine, Dromio von Syrakus, repräsentirt, so zu sagen, die Angst der Creatur, und in welchem Maße empfindet der Arme diese Angst! Nimmt man ihn für seinen Bruder und zwingt ihn so, an seinem eignen Ich zu zweifeln, so gilt ihm auch alsbald seine Menschenwürde als verloren und er sieht sich im Geiste unabwendbar in einen Esel verwandelt, dessen Vorliebe für Gras er dann auch leicht begreift, oder auch, wo seine Angst am höchsten steigt — der dicken Magd gegenüber, die ihn als ihren Mann in Anspruch nimmt — in einen Küchenhund, der sich am Bratspieß brauchen lassen muß. Geringeres als seine Menschenwürde steht ihm nie in Frage und gerade er legt unendlichen Werth auf sie! Das Pathos seines Bruders ist im Wesentlichen dasselbe, nur daß er von weniger lebhaftem Selbstbewußtsein ist, er zieht es vor, das Schicksal dadurch zu entwaffnen, daß er sich von vornherein selbst für nichtig erklärt, und mehr als ein Mal erklärt er sich bereit, auf seine Menschenwürde zu verzichten, vorausgesetzt, daß ihm dafür Sicherheit geboten würde, den Schlägen u. s. w. zu entgehen, die er allmählich als unzertrennlich von seiner jetzigen Existenz als Mensch zu betrachten gelernt hat. Auf der einen Seite also die Angst der Creatur, auf der andern ihre Resignation — aber sind diese Armen nicht trotz alledem wahre Märtyrer der Menschenwürde und kämpfen sie nicht ebenso gut für ihre eigne innere Welt wie ihre Herren und Gebieter?

Wir haben hiermit den wesentlichen Inhalt dieses merkwürdigen Lustspiels dargelegt, das bis jetzt so gut wie ganz verkannt war. Ulrici ist der einzige unter allen Shakspeare-Kritikern, der hinter diesem scheinbar so harmlosen und bloß übermüthigen Spiel

eine tiefere Bedeutung ahnte. Er stellt das Stück hin als eine „Satire auf das menschliche Wahrnehmungs- und Erkenntnißvermögen". „Es zeige", sagt er, „wie zwei Paar Menschen, die sich zufällig sehr ähnlich sehn, genügen, um fast eine ganze Stadt in die tollste Verwirrung zu setzen." Hier war der Weg zum Verständniß des Stückes gewiesen, wenn schon zugegeben werden muß, daß Ulrici jenen Gedanken mehr als ein glückliches Aperçu hinstellt, als daß er ihn durchgeführt und als die bewegende Macht des Ganzen aufgewiesen hätte. Er ist selbst nicht zu eigentlicher Klarheit gelangt und verliert sich daher bald in leere Abstractionen. So ist es begreiflich, daß Gervinus seine Auffassung ausdrücklich abweist, Kreyssig sie ignorirt und Beide warnen, dem Dichter tiefe psychologische Intentionen unterzulegen, während Andere wohlgemuth wieder auf Coleridge zurückgehn und das Stück für eine bloße Posse erklären. Wir glauben gezeigt zu haben, daß es in der That einen unermeßlichen psychologischen Hintergrund hat und die Worte jenes musikalischen Kritikers ihre volle Anwendung auf dasselbe finden. Wie die beiden Veroneser eine Kritik der menschlichen Natur, so ist die Komödie der Irrungen eine Kritik der Macht des menschlichen Geistes und zwar eine allseitige, in ihrem letzten Resultat entschieden positive Kritik. Und auch das muß klar geworden sein, daß sie ebenso wie die beiden Veroneser aus dem eignen Geistesringen Shakspeare's hervorgegangen ist und seine Versöhnung mit den Schranken ausspricht, die dem Menschengeist gesetzt sind. Sogar das bestimmte Pathos, von dem er ursprünglich ausging, blickt deutlich durch und läßt Züge seines Wesens erkennen, die entschieden charakteristische Bedeutung für ihn haben. Wir sehen hindurch auf eine Stimmung, in der er mit dem menschlichen Geiste zerfallen war, weil das Erkenntnißvermögen desselben nicht ausreiche, alle Räthsel des Lebens zu lösen, weil es Thatsachen gebe, die das enge menschliche Bewußtsein nicht in sich aufzunehmen vermöge, weil der menschliche Geist in seiner Auffassung der Dinge außer ihm dem Irrthum und dem Mißverständniß unterworfen sei — lauter Züge, die sein eignes geistiges Wesen lebendig charakteri-

siren und gerade in der Eigenthümlichkeit und Größe seines Genius wurzeln. Wonach wir ihn hier ringen sehen, das hat er später erreicht und das besitzt er der Anlage nach schon hier; schon als er die Komödie der Irrungen schreibt, ist er der Mensch mit dem Alles umfassenden Bewußtsein, dem Alles durchdringenden Erkenntnißvermögen, der ungetrübten Klarheit des Geistes, überhaupt der ächte und lebendige Zeuge derselben Herrschermacht des Menschengeistes, von deren Negation er in diesem Stücke ausgeht. Und so ist denn die Komödie der Irrungen, wie die beiden Veroneser, recht eigentlich ein Product der Ueberwindung seines Weltschmerzes, er hat sie gedichtet, um seine Versöhnung mit dem Menschen, wie er ist, auszusprechen: das allein ist die innere Triebfeder dieses Werks gewesen. Der Schluß des Stückes bietet dafür noch wieder einen besonderen Beleg. Denn wieder stellt er symbolisch die Begnadigung des Menschen dar — nicht nur Aegeon, über dem von Anfang an das Henkerbeil schwebt, auch die beiden Brüder und Adriana, ja alle auf der Bühne Versammelten mit Ausnahme des Herzogs selber stehen als Angeklagte vor uns und Alle haben an der Majestät des Geistes gefrevelt, aber sie haben, indem sie ihn verleugneten, ihn auch wieder selbst vertreten und so finden sie Gnade vor dem Geiste.

Der Sommernachtstraum.

Ueber die Entstehungszeit des Sommernachtstraums gibt es eine ziemlich sichere Vermuthung. Sie knüpft an an den Zwist Oberon's und Titania's und an die schlimmen Folgen, die derselbe für „die menschlichen Sterblichen“ im Stücke hat. Der Ueberlieferung zufolge wurde England im Sommer 1594 von ähnlichen Heimsuchungen betroffen, wie Titania hier schildert. Unwetter, Ueberschwemmungen, Seuchen, Mißernte, kurz alle die empfindlichen Widerwärtigkeiten und Plagen, die die launenhaften atmosphärischen Gewalten wohl über die Menschen verhängen, brachte dieser Sommer in England in reichem Maße mit sich und eben sie finden wir in der Schilderung Titania's in poetischer Verklärung und umflossen von einem leichten humoristischen Hauche wieder. Da liegt der Schluß, daß der Dichter hier von Selbsterlebtem ausgehe, das noch nicht weit hinter ihm lag und die Menschen viel beschäftigte, jedenfalls nahe, und so dürfen wir wohl annehmen, daß das Stück bald nach diesem Sommer, vielleicht noch in demselben Jahr, entstanden ist.

Den Stoff zu dieser lieblichsten unter allen seinen Dichtungen hat Shakspeare, soweit er ihn nicht selbst erfunden hat, aus den mannigfaltigsten Quellen zusammengelesen. Die Personen, die sich um Theseus und Hippolyta reihen, hat er dem alten volksthümlichen Chaucer entnommen; eben dort fand er auch den Stoff der „spaßhaften Tragödie“ von Pyramus und Thisbe und die Figur der Feenkönigin, die er dann und zwar zuerst in diesem Stück Titania nannte, während sie in dem ältern Romeo und

Julie auch bei ihm noch den herkömmlichen Namen „Frau Mab" führt. Oberon kannte er wahrscheinlich aus alten Märchen und Balladen, wo derselbe schon unter diesem Namen eine Rolle spielte, und endlich hat ihm auch der Volksglaube an die Macht der Elfen und Feen als Quelle gedient. Aber was er auch von Außen entlehnt hat, sein Sommernachtstraum ist dennoch auch dem Stoffe nach eine völlig freie Schöpfung, er hat Nichts entlehnt als das rohe Material von ganz disparaten Elementen, die selbst erst völlig neugestaltet werden mußten, ehe sie zu einem organischen Ganzen verschmolzen werden konnten. Und er hat auch keineswegs Alles entlehnt; die Gruppe der Handwerker z. B. mit dem genialen Zettel und vor Allem der Gang der Handlung selber ist ganz und gar sein Eigenthum. Von der zu Grunde gelegten Anschauung, dem das Ganze durchdringenden und belebenden Geiste versteht sich das ohnehin von selbst; der unendlich zarte poetische Duft dieser einzig lieblichen Dichtung ebenso wie die hohe ethische Auffassung, die dem leichten, heiteren Spiel erst Halt und Würde gibt — wem anders als seinem eignen poetischen Genius und seiner eignen großen Denkungsweise sollte er sie verdanken? Und hier ist es nun wieder seine Begeisterung für den Menschen, die uns als Quelle auch seiner dichterischen Begeisterung entgegentritt. Wie in den beiden vorausgehenden Stücken, so ist auch hier das Grundthema die Rechtfertigung des Menschen, wie ihn die Natur geschaffen hat; was aber den Sommernachtstraum unterscheidet und ihn in eine besonders nahe Beziehung zu dem eignen Geistesleben des Dichters setzt, das ist, daß er in ihm die Grundmacht seines eignen Genius darstellt, das Wirken und Schaffen der Phantasie im Menschen*). Auch die Phantasie ist ihm ein Mal als bloße Schranke, ja als directer Gegensatz des Geistes in's Bewußtsein getreten und so hat es ihn gedrängt, sich ihr Wirken ebenso allseitig und anschaulich vor Augen zu stellen, wie

*) Ueber den Sommernachtstraum gibt es eine vortreffliche Arbeit von Wölffel, s. das Album des literarischen Vereins in Nürnberg für 1852.

vorher das der Natur und die dem Menschen verliehenen Geisteskräfte. Er stellt also wieder das menschliche Wesen auf die Probe, indem er auch die Phantasie jener praktischen und durch und durch dramatischen Kritik unterwirft, die uns nun schon bekannt ist. Sehen wir denn, zu welcher Auffassung des Menschen sie ihn führt und wie er durch sie hindurch auch hier wieder zur vollsten Versöhnung mit sich selbst und dem menschlichen Wesen gelangt.

Wir betrachten zuerst die Gruppe der Liebenden, mit der er selbst das Stück eröffnet und die er zu Anfang des fünften Actes mit den „Wahnsinnigen und Poeten" als solche zusammenstellt, die „ganz aus Phantasie bestehen". Schon dieser Ausspruch, so viel Milderndes ihm durch die Zusammenstellung der Liebenden auch mit den Poeten beigemischt ist, klingt einigermaßen bedenklich und deutet auf nichts weniger als eine besonders respectvolle Auffassung der jugendlichen Liebe. Er legt ihn dem höchststehenden Charakter im Stücke, dem „Herzog" Theseus in den Mund, und daß Niemand als er selbst für ihn verantwortlich ist, zeigt die wenig schmeichelhafte Beleuchtung, unter der er die Gruppe der Liebenden darstellt. Er hat wirklich die jugendliche Liebe als eine Art Wahnsinn hinstellen wollen! Sie, die sonst alle Dichter feiern, die jeder gefühlvolle Mensch nur mit Begeisterung nennt, sie erscheint bei ihm — weh über solche Ketzerei! — als sinnlos, unvernünftig, ja in ganz bedenklicher Weise gleichgültig gegen Sittlichkeit und Pflicht. Und fragt man, woher diese Auffassung? so ist die Antwort: weil sie „ganz aus Phantasie besteht" und weil, wo die Phantasie herrscht, es mit Freiheit und Vernunft zu Ende ist. Die Phantasie, sagt Shakspeare, ist eine im eigentlichen Sinne magische Kraft, die durch den Zauber ihrer Illusionen Aug' und Herz des Menschen zugleich gefangen nimmt, sein gesundes Urtheil aufhebt und so ihn selbst wie gebannt hält und beherrscht. Von dieser Auffassung aus ist die Gruppe der Liebenden geschildert, und wie man sich auch sträuben mag, man wird zugeben müssen, daß sie leider! leider! nur zu wahr ist.

Wie ganz steht nicht schon Hermia unter der Herrschaft ihrer Phantasie und welchen bösen Streich hat diese der Armen

nicht gespielt! Lysander hat ihr Reime zugesteckt, hat im Mondschein unter ihrem Fenster mit schmachtender Stimme schmachtende Lieder gesungen, hat ihr Armbänder von seinem Haar, bunten Tand, Blumensträuße u. s. w. geschenkt, lauter an sich völlig werthlose Dinge, die sie aber so fest an ihn gekettet haben, daß sie dem bestimmten Willen ihres Vaters, Demetrius zum Manne zu nehmen, den Gehorsam weigert und lieber „im dumpfen Kloster ewig eingesperrt" das freudenleere Loos einer Nonne auf sich nehmen, als Demetrius heirathen will. Und doch steht dieser weder von Seiten seiner Persönlichkeit und Jugend, noch seines Rangs und Reichthums hinter Lysander irgend wie zurück! — Daß hier die Phantasie im Spiele ist, ist von selbst klar, auch sagt es ihr Vater Egeus ausdrücklich: „Lysander", sagt er, „hat ihr den Abdruck ihrer Phantasie gestohlen", und nun erscheint ihr er selbst und Alles, was von ihm kommt, wie von magischem Lichte umflossen und dieses Licht, das Niemand außer ihr sieht, das eine Realität gar nicht hat, übt solche Macht über sie, daß die wirkliche Welt mit allen ihren Gütern und Genüssen ihr plötzlich nicht nur gleichgültig und werthlos, sondern verhaßt und widerwärtig wird. Außerhalb der glanzdurchwirkten Welt der Illusion, die Lysander's Liebe ihr geschaffen und die die Träume ihrer Phantasie verwirklicht, sieht sie jetzt nur noch „Nacht und Kerker, ja die Hölle selbst".

Man sieht, das reizende Bild, das Egeus, ohne es zu wissen und zu wollen, von der Entstehungsgeschichte der Liebe Hermia's entwirft, ein Bild, in dem das Liebeswerben der Jugend aller Zeiten und Völker sich spiegelt, ist zugleich die vollste Rechtfertigung Hermia's. Die Anklage, die ihr Vater gegen sie erhebt, trifft schon nach seiner eignen Darstellung ihrer Schuld nicht sie persönlich, sondern nur die sie vermöge ihrer Jugend unbedingt beherrschende Macht der Phantasie, und wir stehen hier somit wieder vor einer jener symbolisch eingekleideten Anklagen des menschlichen Wesens, von denen Shakspeare in dieser Dramenreihe auszugehen pflegt. Hermia ist persönlich ohne Schuld, sie ist nur das arme Opfer ihrer Phantasie, und diese allein ist

anzuklagen, wenn sie weder dem Willen ihres Vaters noch dem Gebot ihrer eignen Vernunft Folge leistet und an Lysander festhält. So stellt es Shakspeare hin und in diesem Sinne entfaltet er nun das Bild der aus der Phantasie entsprungnen Liebe, der poor fancy, wie er sie nennt, weiter. — Es folgt jenes reizende Zwiegespräch zwischen Lysander und Hermia, das sich wie zu einer Art Wechselgesang erhebt, in dem die Liebenden sich in Klagen über das aller treuen Liebe ein für alle Mal bestimmte schmerzensreiche Loos ergießen. — Egeus wendet sich voll Zorn gegen Lysander, aber diese Klagen, deren Hauptmotive von ihm ausgehen, beweisen, daß er wie Hermia persönlich ohne Schuld ist und nur als Werkzeug seiner Phantasie Verwirrung stiftet; auch er ist ganz befangen in der Illusion, die seine Phantasie ihm geschaffen hat, und das eben ist das Wesen dieser Liebe, daß sie Illusion ist, sie entspringt aus Illusion, die wie Zauber wirkt und es dem Menschen gleichsam „anthut" — und sie versetzt ihn aus der Wirklichkeit heraus in eine Welt der Illusion, die durch ihr zauberisches Licht ihn blendet und ihm das wirkliche Dasein schaal und leer erscheinen läßt. Was Wunder also, wenn diese Liebe den Menschen einerseits der Gefahr aussetzt, die thörichtste oder lächerlichste Wahl zu treffen, wenn Hoch und Niedrig, Alt und Jung durch sie an einander gekettet werden — und andrerseits wenn jene lichtdurchstralte Welt, die sie ihm schafft, ebenso schnell, wie sie entstanden ist, wieder in Nichts zerfällt! Sie war eben Illusion und Lysander selbst schildert sie so in jener prächtigen Klage, die auch ihren Glanz noch mit lebendigen Farben malt. Er nennt das Glück dieser Liebe

gleich einem Schalle flüchtig,
Wie Schatten wandelbar, wie Träume kurz,
Schnell wie der Blitz, der in geschwärzter Nacht
In einem Wink Himmel und Erd' entfaltet,
Doch eh' ein Mensch vermag zu sagen: Schaut!
Schlingt gierig ihn die Finsterniß hinab.
So schnell vergeht, was hell vom Glanze ist.

Schon bis hieher ist die Rolle, die die durch Illusionen fesselnde Macht der Phantasie nach Shakspeare's Darstellung dem Menschen auferlegt, sicher keine schmeichelhafte, aber er weiß noch von ganz andern Demüthigungen zu sagen, vor denen Keiner gesichert ist, der dieser launenvollen Gebieterin unterworfen ist. Man sehe nur, wie es dem zweiten Paar in dieser Gruppe, Demetrius und Helena, ergeht. — Demetrius hat anfangs Helena geliebt, ist aber plötzlich zu Hermia umgesprungen, und nun liebt und verfolgt er Hermia, die einen Andern liebt und für ihn nur Widerwillen und Abscheu hat, und haßt und flieht Helena, die ihn bis zur Vergötterung liebt und die er selbst erst dahin gebracht hat, ihn zu lieben. Wie soll man diesen Widersinn erklären, wenn nicht aus einer Laune der in Demetrius wirkenden Phantasie, die an ihm ein Mal ihre ganze Macht erproben wollte? Auch hier ist es wieder die ihr innewohnende magische Kraft, durch die sie ihn geleitet hat. Sie hat ihm in Hermia plötzlich ein Idol geschaffen, das ihn blendet, ein leeres Schattenbild, an das er aber wie gebannt ist und vor dem Helena's Liebe zu ihm mit Allem, was dieselbe eben noch Beglückendes für ihn hatte, in Nichts zerronnen ist. Es kommt hinzu, daß Helena ohne Frage schöner ist als Hermia, die schon zu klein ist, um als eigentliche Schönheit gelten zu können — aber was hat mit dieser Liebe die Schönheit und überhaupt das Aeußere zu thun? „Die Liebe", sagt Helena,

sieht mit dem Gemüth, nicht mit den Augen,
Und wie sollt' das Gemüth zum Urtheil taugen?

Und dann:

Dem schlecht'sten Ding an Art und an Gehalt
Verleiht die Liebe Ansehn und Gestalt.

Ebenso kann man von dieser Liebe nicht erwarten, daß sie Gewissen haben sollte. Auch das sagt uns Helena gleich in der ersten Scene:

Wie Buben oft im Scherze lügen,
Ist auch Cupido falscher Schwüre froh.

Und so ist sie überhaupt gleichgültig gegen alle Collisionen mit der Sittlichkeit. Man kann also auch Demetrius persönlich nicht schuldig sprechen. Was er auch sündigen mag — ob er die tausend Eide bricht, die er Helena geschworen, oder der Freiheit Hermia's Gewalt anthun will — es fällt Alles ebenso wie die offenbare Verhöhnung der Vernunft in seinem Handeln nicht ihm, sondern seiner Phantasie zur Last, die vor Allem mit ihm selbst ihr Spiel treibt und seine Freiheit so vollständig aufhebt, daß er sein eignes Glück ganz aus den Augen setzt.

Und nun erst die arme Helena! Was kann sie dafür, daß sie Demetrius vergöttert, andachtsvoll vergöttert, wie Lysander sagt? Den undankbaren, wankelmüthigen Demetrius, der sie treulos verlassen hat und den sie nun trotz aller rücksichtslosen Zurückweisung seinerseits und ungeachtet des Widerstrebens ihrer eignen weiblich schüchternen Natur förmlich verfolgen, dem sie sich geradezu aufdrängen muß? Wirklich ist sie außer Stande, ihre Würde als Weib Demetrius gegenüber zu wahren; und wie treulos handelt sie an ihrer Freundin und Lysander? Voll Theilnahme, um ihr wieder Hoffnung zu machen, vertrauen die Beiden ihr das Geheimniß ihrer Flucht an und sie, „um seinen Anblick hin und zurück zu haben", verräth es Demetrius, der sie nun natürlich verfolgen wird. Aber wie Demetrius und wie schon Hermia und Lysander, so ist auch sie einfach ein Opfer der magischen Kraft der Phantasie, Demetrius zieht sie nach sich, wie der „Magnet", obgleich doch ihr Herz, sagt sie, nicht Eisen, sondern ächt wie Stahl ist.

Wir lassen die Charaktere dieser beiden Paare vorläufig außer Augen und wenden uns zu der zweiten Gruppe, den Handwerkern, die in diesem Stück das Clown-Element repräsentiren. Eine innere Verwandtschaft mit den Liebenden kann man ihnen nicht füglich Schuld geben, es sind plumpe, hausbackene Gesellen von harter Faust, „die nie den Geist geübt bei ihrer Arbeit", und am wenigsten sind sie heimgesucht von der Plage eines Uebermaßes an Phantasie oder einer allzu zarten Empfindung. Gleichwohl stellt Shakspeare auch sie hin als Märtyrer der Macht der

Illusion, und zwar sind sie die eigentlichen Schaustücke unter ihren Opfern, die bedauernswerthesten von allen, denn sie werden von ihr nun gar unrettbar dem Gelächter preisgegeben. Gerade sie, die uns entgegentreten wie die Verkörperung der Prosa, sie lassen sich einfallen, ihrem Fürsten zu dessen Hochzeitsfest die zarte Welt der Dichtung vorführen zu wollen, das luftgewobne Reich der Illusion, und wieder hat ihr Haupt, Peter Squenz, unter allen Gattungen des Dramas gerade die zarteste und phantasiereichste, das Liebesdrama, ausgesucht, ja, um das Grelle des Widerspruchs bis zum Aeußersten zu treiben, soll die Bearbeitung eines Stoffs zur Aufführung kommen, der den Gipfel dieser Gattung bezeichnet: Pyramus und Thisbe! Was soll es sein, was sie in diesem Maß geblendet hat, wenn nicht eben ihre Phantasie? Einer oder der Andre unter ihnen glaubt zwar nicht allzu fest daran, daß gerade er so recht eigentlich zu dem Beruf geboren sei, dem er eben im Begriff steht seine geistige Kraft zu widmen — Franz Flaut, der Bälgenflicker, z. B. zweifelt daran, ob er zur Thisbe tauge, da er „schon einen Bart kriege", aber im Ganzen hat es mit den Bedenken wenig auf sich, und wenn man auch Einzelnen, ja der Mehrzahl nicht gerade zu nahe träte mit der Behauptung, daß sie wie im Traum, in halber Bewußtlosigkeit zu der Ehre kommen, Vermittler der Welt der Dichtung und Liebe zu werden, so ist doch gerade diese Traumhaftigkeit des Bewußtseins wieder ein Werk der ihren Geist umnebelnden Phantasie oder wie man sonst die Kraft nennen will, die in ihnen die Phantasie vertritt und die Klarheit des Bewußtseins und der Anschauung in einem Wuste trüber und wirrer Vorstellungen erstickt. Auch ist wenigstens der eigentliche Held ihres Kreises, der geniale Zettel, keineswegs ein bloß passiver Theilnehmer des außerordentlichen Unternehmens, sondern geht mit ganzer Seele auf dasselbe ein.

Man hat dem Biedermann Unrecht gethan, ihn einen unverbesserlichen Dichterling und Weisheitsnarrn zu schelten; nicht in der Eitelkeit liegt der Kern dieser merkwürdigen Persönlichkeit, sondern in seinem von keinem Zweifel beunruhigten Glauben an sein

Genie, an seine wunderbare Macht, die Bühne und die Herzen zu erschüttern, und aus diesem fast naiven Glauben entspringt dann auf ganz natürliche Weise einerseits der Drang nach würdigen Aufgaben für sein Genie und andrerseits die Besorgniß, Andre möchten das Ergreifende, den rein menschlichen Gehalt der einzelnen Rollen, den er selbst sogleich mit ganzer Seele durchkostet, nicht zu so voller Wirkung bringen, wie es ihm nach seiner innigen Ueberzeugung sicher gelingen würde — kurz, Zettel ist vor Allem Enthusiast und Schwärmer und wie nur Einer aus der Gruppe der Liebenden ein Opfer der Zaubermacht der Phantasie, die Illusion seiner Künstlergröße, in die er völlig aufgeht, ist ihr Werk. Diese aber steigert sich nun bei ihm bis zu förmlichem Rausche und zeigt ihm die Macht seiner Wirkungen sogar in einem für die Zuschauer bedenklichen Lichte. Man sehe nur, wie ihn Shakspeare gleich in der ersten Scene hinstellt. Da reißt ihn seine Begeisterung sogar wider seinen Willen hin, das Geschäft der Rollenvertheilung zu unterbrechen und seinen staunenden Zuhörern jene großartige Leistung im Sinne des „Hercles" vorzuführen, die er, überwältigt von den Wirkungen der Schauspielkunst, selbst als erhaben bezeichnet*). Und da ist es auch, wo er alle Rollen an sich reißen möchte bis herab zum Löwen, den er so sanft brüllen lassen will wie ein saugendes Täubchen oder als wär's die allerweichste Nachtigal. Dann aber ist er es auch, der, um der allzu starken Wirkung der dargestellten Handlung auf die zarten Nerven der Damen vorzubeugen, den Vorschlag macht, den Schleier der künstlerischen Illusion ein wenig zu lüften und dem Publicum von vornherein die beruhigende Versicherung zu geben, sie seien nicht wirklich Pyramus und Thisbe, nicht wirklich Löwe und Mann im Mond, sondern ehrsame, harmlose Bürger, Zettel der Weber, Flaut der Bälgenflicker u. s. w. Der geniale Gedanke findet allgemeine Beistimmung und das Motiv, das hier-

*) Schlegel übersetzt hier willkürlich: „das ging prächtig", statt „das war erhaben". Zettel unterscheidet den „erhabnen" und den „mehr lamentablen Stil des Liebhabers" — von ersterem gibt er eine Probe.

bei das eigentlich leitende ist, zeigt wieder, wie in der That auch diese Menschen und nicht bloß Ehrenzettel, sondern die ganze edle Genossenschaft von jener, den Menschen zu ihrem Spielzeug herabwürdigenden, ja ihn foppenden und narrenden Macht beherrscht und irre geführt wird, die Shakspeare in diesem Stücke als Schranke des menschlichen Geistes darstellt, der Macht der Phantasie. Es ist nämlich die Angst vor den Folgen, die aus den erschütternden Wirkungen ihres Spiels für sie selbst entspringen könnten; sie sehen sich im Geiste schon am Galgen hängen, wenn sie etwa Anlaß würden, daß eine Dame vor Schrecken über die entsetzliche Erscheinung des grimmen Löwen oder über das gezückte Schwert des Pyramus in Ohnmacht fiele. Und hier ist selbst Tom Schnauz' des Kesselflickers Phantasie nicht minder beweglich und von nicht geringerer magischer Schöpferkraft als die Zettel's, mag sie es auch außerdem vielleicht nur noch in dem einen Punkte sein, daß sie ihn wie alle seine Collegen nöthigt, in Zettel wirklich das Universalgenie zu sehen, das er in seiner bescheidnen Selbstschätzung ohne allen Zweifel ist. Zwischen Zettel aber und z. B. Demetrius oder Helena ist nur der eine Unterschied, daß, während diese den Gegenstand ihrer Liebe zu ihrem Abgott erheben, er sich oder richtiger seinen Genius vergöttert, die Vergötterung selbst ist ihnen gemeinsam und der Herrschaft der Illusion sind auch alle Andern unterworfen.

Es bleibt uns jetzt noch die Elfenwelt zu betrachten, die sich schon dadurch als besonders bedeutungsvoll ankündigt, daß Shakspeare sie in den Mittelpunkt des Stücks gerückt hat. Und wie sie den äußern Mittelpunkt des Stücks bildet, ebenso ist sie der poetische Quellpunkt des Ganzen, von dem jener zauberische Reiz ausströmt, der den Sommernachtstraum zu einem wenigstens in der abendländischen Poesie einzig dastehenden Werke macht. Was aber Shakspeare mit diesem „Gebilde von unbekannten Dingen", das seine Phantasie gebar, mit diesem „luftigen Nichts", das sein Kiel gestaltete und dem er Namen gab und festen Wohnsitz, sagen wollte, welche innere Beziehung es zu dem Ganzen dieser wunderbaren Dichtung hat: das kann nach dem Obigen kaum

noch einem Zweifel unterliegen. Er führt uns von den Wirkungen der Phantasie im Menschen und von der Art und Weise, wie sich ihre Macht äußerlich kund thut, gleichsam in die innere Werkstatt des Phantasielebens, in das Land, wo die Heimath der Phantasie liegt und wo auch die Quelle aller der Wunder zu suchen ist, die sie im Menschen wirkt. Dieses Heimathland der Phantasie ist es, das Shakspeare in dem Elfenreich versinnlicht, und hier ist nun jeder Zug charakteristisch für seine Anschauung der innersten Natur der Phantasie. Er schildert es als ein neues gelobtes Land, das alle Träume des Menschen von einem seligen, über die Härte und Widersprüche des wirklichen Lebens hinausgehobnen, vom Schmutze der Materie geläuterten, rein ätherischen Dasein verwirklicht, in dem das bloße Athmen schon Genuß ist und nicht Arbeiten und Streben, nicht Thun und Denken, sondern allein Sein und Genießen das Leben ausfüllt. Was die Mythen der Völker erzählen von dem goldnen Zeitalter der Menschheit, was das Märchen berichtet von dem Lande, in dem Milch und Honig fließt, das zeigt uns Shakspeare in lebenvoller Gestaltung in seiner Elfenwelt, nur daß er anknüpft an das zarteste Motiv im Menschen, an die Sehnsucht der Phantasie, hinausgehoben über die Disharmonien und Hemmungen der Wirklichkeit in ihrer eignen innern Welt zu schwelgen. Daher diese, dem Dunkel wie dem grellen Tageslicht gleich abgeneigte, von dem magischen Silberglanz des Mondes durchwirkte Dämmrungshelle, in die er seine Schöpfung hineinstellt, diese wohlige, würzige, alle Sinnen zum Genuß einladende, ewig sommerliche Atmosphäre, dies Träumen und Tändeln, diese Freude am Tanz, am Anmuthigen und Zarten, das hier seine eigentliche Heimath hat, die süße Selbstvergessenheit endlich, die allem Genießen beigemischt ist und die über das Ganze diesen wunderbaren Reiz ausgießt; daher aber auch das Sinnliche und Ueppige in dem Treiben dieser märchenhaften Wesen, daher die unbedingte und alleinige Geltung, die das Zusagende und Angenehme für sie hat, die Herrschaft der Laune ferner, mit einem Wort: die Abwesenheit jedes sittlichen Motivs, das ihnen ein gar nicht existirender Begriff ist. Es ist eben das Reich der Phan-

tasie, das Shakspeare vor uns aufrollt, und ebenso bezaubernd, wie er das Schöne und Liebliche vor uns entfaltet, das die Phantasie aus sich erzeugt, ebenso unbefangen deckt er auch ihre Gleichgültigkeit gegen die sittlichen Interessen, ihre einschläfernde und berauschende Macht auf. Als Grundton geht daher durch die ganze Schilderung der Gedanke hindurch: Was die Phantasie erstrebt, ist nur: sich selber zu genießen, sie will sich schaukeln auf dem wohligen Element ihres eignen innern Webens und will durch Nichts in diesem wonnevollen Selbstgenuß gestört sein.

Wunderschön ist nun, wie Shakspeare diese Grundstimmung des Phantasielebens wieder individualisirt und in einzelnen Gestalten ausprägt. In jeder der drei Hauptfiguren, die sich von diesem Hintergrund abheben und mit ihm aus demselben ätherischen Stoff gewoben sind, stellt er eine der Grundrichtungen der Phantasie des Menschen dar und charakterisirt sie in ihrer Eigenthümlichkeit. Zuerst Titania, dieses an den zartesten Duft des sinnlichen Daseins ganz hingegebne Wesen, das Nichts kennt und will als selbstvergessnen Genuß, das Alles, was in ihre Sphäre eintritt, zum Stoff für ihr Tändeln verwandelt, dem das Häßliche ein Greu'l ist und dessen ebenso sinnige wie duftig sinnliche Natur sich schon durch die Blumen ankündigt, auf denen sie ruht — was ist sie Andres als die Herausgestaltung des ganz in den träumerischen Selbstgenuß des eignen schönen und harmonischen Empfindens versenkten Phantasielebens des Menschen, gleichsam das aufgeschlossne Innere des ganz in sich selbst, in seine eigne reiche und schöne Traumwelt versenkten poetischen Gemüths? Und wenn sie somit als die Personification der in der Harmonie des eignen Innern schwelgenden, empfindenden Phantasie erscheint, so Oberon als die der gestaltenden Phantasie, die das Schöne in der Welt erfaßt und in dessen Anschauen schwelgt. Wo und in welcher Gestalt auch immer das Schöne in der Welt zur Erscheinung kommt, wo sich die Harmonie ein Mal verwirklicht, die die Sehnsucht des Menschen bildet: da ist Oberon's Sphäre und da erfreut er sich an dem Widerschein seines eignen Innern. Auf einem Vorgebirge sitzend, lauscht er den

„süßen Harmonien“ der Sirene und, anders als die wild aus ihren Sphären schießenden Sterne, bleibt er mitten in seinem Entzücken still bei sich selber; er schaut mit ahnungsvollem Blick in die stillen Tiefen des Menschenherzens und hat Verständniß für die hohe Vestalin, die im Westen thront, deren Frieden der Pfeil Cupido's nicht zu stören vermag, er gestaltet sich endlich auch die äußere Natur zur Schönheit und schwelgt in ihr,

Wenn flammend sich des Ostens Thore röthen
Und, aufgethan, der Meeresfluthen Grün
Mit schönem Strale golden überziehn.

Das gestaltende Schauen also und das träumerische Empfinden der Harmonie, die männliche und die weibliche Seite des Phantasielebens des Menschen, könnte man sagen, sind in Oberon und Titania verkörpert und nun gesellt sich zu ihnen noch als Dritter im Bunde Droll, der Repräsentant der im Mißklang, in der Disharmonie schwelgenden Phantasie, also der Humor. Droll selbst führt sich als Hofnarrn Oberon's ein, er „scherzt dem Oberon“, sagt er, und welcher Art die Scherze sind, die er treibt, davon gibt uns Shakspeare durch zahlreiche einzelne Züge ein lebendiges Bild. Alles, was die Berechnungen oder Bemühungen der Menschen kreuzt, ohne daß sie in ihrer Befangenheit sogleich eine bestimmte Ursache zu entdecken vermöchten, was sie selbst in der Verblendung ihres übergroßen Eifers, ihrer Begierde, ihrer Angst sich zuziehen, ohne es zu merken, kurz, alle Erlebnisse, die dem traumhaften Bewußtsein, der Befangenheit des ganz in sich versenkten Menschen unbegreiflich scheinen, sind Werke Droll's, der eben dadurch sich als Personification des Humors ankündigt, denn er vertritt das Recht der Wirklichkeit gegen die in halbem Traum dahinlebenden Menschen und nimmt Rache an ihnen dafür, daß sie ihre Augen nicht gebrauchen, daß sie sich unvernünftig von ihrer Begierde leiten lassen im Streben nach Genüssen, die ihre Phantasie ihnen schon als gesichert vor Augen stellt, u. s. w. So ist er es, der in der Gevatterin Glase als gebratner Apfel lauscht und, wenn sie trinkt, ihr an den Mund fährt, daß ihr das Bier die platte Brust bespritzt, und ebenso läßt er der in

ihre Trauermähr' ganz vertieften weisen Muhme den Schemel unterweg gleiten, daß sie sich auf die Erde setzt, auf ihren St..., und schreit Pardauz! und hustet. Die Wirrnisse im Kreis der Liebenden ferner sind zwar nicht sein Werk, wenigstens hat er sie nicht absichtlich herbeigeführt, aber daß er auch solcher Streiche fähig wäre, dafür zeugt ein Mal der Vorwurf, den ihm Oberon macht, und dann die unverhohlene Freude, mit der er sich an diesem, vom Zufall arrangirten Schauspiel weidet.

Wie also Oberon und Titania im Schönen, so lebt Droll im Komischen und so schließt er sich mit den Beiden zu einer merkwürdigen Dreieinigkeit zusammen, deren gemeinschaftliche Lebenssphäre das über die Schwere und die unaufgelösten Disharmonien der Wirklichkeit hinausgehobne Reich der Phantasie ist, das wir oben schilderten. Als eine Provinz dieses Reiches ist nun ohne Zweifel die glanzdurchwobne Welt der Illusion zu betrachten, an die wir oben die Liebenden gebannt sahen, und ebenso sind auch die edlen Zunftgenossen Angehörige desselben, sie sind es durch ihr Traumbewußtsein, das die schwerfälligen Gesellen mit den zarten Elfen theilen, und was ihnen etwa an dem vollen Bürgerrechte in demselben noch mangelt, das ergänzen sie, indem sie sich aus eigner Machtvollkommenheit zu Trägern der Dichtung aufwerfen. Sie tappen mit plumpem Tapirschritt in's Reich der Phantasie hinein. Sehen wir denn, wie es im Innern dieses Reiches zugeht.

Wir sind hier an dem Punkte angelangt, wo Shakspeare's Anschauung der Phantasie am klarsten heraustritt, und wahrlich! man kann nicht sagen, daß er sie verherrlicht. Wie wenig ehrerbietig ist es nicht schon, daß er König und Königin des Reiches einander ihre Liebesabenteuer vorhalten, daß er sie überhaupt noch Liebeslaunen unterworfen sein läßt! Und wenn wir auch absehn wollen von den Schwächen ihres Privatlebens, wie schildert er sie erst in ihrer Eigenschaft als Herrscher, gleichsam in ihrer landesväterlichen Stellung zu den armen Menschenkindern! Besonders sprechend ist hier der Zug, daß sich ihre Herrschaft über das äußere Wohl und Wehe der Menschen an ihren Einfluß auf alle die atmosphärischen Kräfte knüpft, die das Wetter machen: die Be-

Herrscher des Reiches der Phantasie, die Träger der Harmonie und aller harmonischen Stimmung, sie sind es, von denen in letzter Instanz das gute oder schlechte Wetter abhängt, und dieses wieder entscheidet über das ganze Behagen der Menschen und über den Segen ihrer Arbeit — wer sähe nicht durch diese leichte allegorische Hülle hindurch auf den zu Grunde liegenden Gedanken? Shakspeare stellt Oberon und Titania hin als die Bändiger der atmosphärischen Gewalten, weil die Phantasie die Urheberin der Stimmung ist, die auch im Einzelnen das gute Wetter schafft und alle bösen Mächte in ihm bindet. Aber ebenso wie die harmonische Stimmung die bösen Mächte bindet und zu gutem Ziele wirken läßt: ebenso führt die Störung der Harmonie dahin, daß sie frei werden, und, ein Mal frei geworden, machen sie nun ihre bösen Launen geltend und stiften Nichts als Unheil. So ist es in der innern Welt des Einzelnen und so auch in der äußern: die Mächte, die das Wetter machen, sind nicht nur die unberechenbarsten und launenhaftesten von allen, sie zerstören auch alle Lebenslust der Menschen und alle Frucht ihrer Anstrengung. Wenn die Harmonie im Feenreich gestört, wenn Titania und ihrem lieblichen Gefolge die Freude am Tanz verleidet ist, dann saugt zunächst der Wind, der ihnen nun vergeblich aufspielt, „als wie aus Rache"

> böse Nebel auf
> Vom Grund des Meers; die fallen auf das Land
> Und machen jeden winzigen Bach so stolz,
> Daß er des Bettes Dämme niederreißt.

Damit ist dann das Unglück da, Menschen und Vieh mühen sich vergebens, und da nun kein Sang und Jubel mehr die Nächte froh macht, so regt sich wieder Luna's Zorn, der Gebieterin der Fluthen, die, „bleich vor Aerger", die ganze Luft wäscht

> Und fieberhafte Flüsse viel erzeugt.

Die Störung in dem Leben der Natur geht so weit, daß selbst die Jahreszeiten ihren Charakter ändern und vermischen; „wie zum Spott", sagt Shakspeare, prangt

> ein würz'ger Kranz von Sommerknospen
> Auf Hyems' Kinn und weiß beeistem Scheitel.

Man sieht, überall stellt Shakspeare hier die subjective Reizbarkeit als Motiv auf, es sind Mächte, denen man wie verzognen Kindern den Willen thun muß, um sie bei guter Laune zu erhalten. Und ähnlich erscheinen nun auch Oberon und Titania. Wie soll man ihre Vorliebe für jenen holden Knaben nennen, den Oberon zu seinem Knappen fordert und auf den Titania weder verzichten kann noch will? Sie ist mehr als eine Grille oder Caprice, der Knabe hat es ihnen Beiden gleichsam angethan, er beherrscht sie mit einer ähnlichen magischen Gewalt, wie etwa Hermia den Demetrius — aber ist diese Neigung darum eine weniger unvernünftige? Ihr opfern beide Herrscher das Wohl ihrer Unterthanen, denn sie ist es, die ihre Eintracht stört, und ihr Zwist wieder bringt alle die Plagen über die armen Sterblichen, die jenes reizende Gemälde vor uns entfaltet.

Nicht die Vernunft also, sondern dieselbe Macht der Phantasie, der auch die Menschen unterworfen sind, bestimmt und leitet diese Götter, zur Vernunft läßt Shakspeare sie genau so wie die Menschen in den grellsten Gegensatz treten. Damit im engsten Zusammenhange steht, daß er sie in allem ihrem Thun von einer andern Macht abhängig macht, die wieder launenvoller Natur ist und nur zu oft an der Verwirrung ihre Freude findet, dem Zufall. Die Kritik hat bisher durchweg Droll für die Personification des Zufalls erklärt — wäre dem so, so müßte Oberon denselben controliren und beherrschen, denn Droll ist ja sein Diener, aber Herr und Diener sind in gleichem Grade an die Gunst dieses neckischen Machthabers gewiesen, der seine Hand bei all den zahlreichen Verwirrungen dieser unvergleichlichen Waldscenen im Spiele hat und Oberon's Pläne ebenso gut kreuzt wie fördert. Er führt Droll statt des Demetrius den Lysander in den Wurf, als Oberon ihn ausgeschickt hat, mit Hülfe jener Wunderblume Demetrius' frühere Liebe zu Helena wieder zu entzünden, er läßt dann gleich darauf Helena auf Lysander treffen und ihn aus dem Schlafe wecken, so daß nun die Macht des Zaubers ihn an diese fesselt, und ebenso ist er es, der Titania beim Erwachen gerade Zetteln zuerst erblicken läßt — kurz, überall wirkt der Zu-

fall mit und greift bestimmend ein in Oberon's Walten selbst in den Grenzen seines eignen Reiches.

Wie aber verhält es sich nun mit der Zaubermacht, die Shakspeare Oberon und seinem Diener über die Menschen einräumt? Daß es sich hier nicht um wirklichen, dem menschlichen Wesen fremden Zauber handelt, sondern daß Shakspeare nur die eigne magische Kraft der Phantasie und ihr der Vernunft widersprechendes Wirken zu unmittelbarer sinnlicher Anschauung bringen wollte: das kann keinem Zweifel unterliegen. Man betrachte nur zuerst die Art und Weise, wie Oberon die Liebenden beherrscht. Der Zauber, dessen er sich bedient, der Saft des Blümchens, auf das einst das glühende Geschoß Cupido's fiel, ist nichts Andres als der künstlerische Apparat, durch den Shakspeare hier, wie durch das Doppelgängermotiv in der Komödie der Irrungen, die Selbstständigkeit des Geistes und die Herrschaft der Vernunft im Menschen gleichsam auf die Probe stellt, ihn zwingt, sein eigentliches Wesen offen vor ihm darzulegen. Man urtheile selbst! Das Blümchen war ursprünglich milchweiß, nun aber ist es purpurn von Amor's Wunde und die Mädchen nennen's Lieb-im-Müssiggang: ist hier nicht die allegorische Deutung förmlich herausgefordert? Das ursprünglich in die Farbe der Unschuld gekleidete, dann purpurne Blümchen „Lieb-in-Müssiggang" ist das in träumerischer Versenktheit in sich selber zur Liebe entzündete reine Menschenherz und der zauberische Purpurglanz, in dem das Auge, das den Saft der Blume eingesogen, den zuerst erblickten Gegenstand sieht, ist, wenn man die allegorische Einkleidung fallen läßt, das zauberische Licht der Phantasie, das sich aus dem eignen Innern des Menschen im Moment des Einschlagens der Liebe verklärend auch über das Fremdeste ergießt und dessen dann von diesem widerstralender Glanz ihn wie bezaubert in dem Kreis desselben festhält. Und so ist denn auch der Unterschied zwischen den Wirkungen dieses Zaubers und denen der eignen Phantasie des Menschen, die Shakspeare vorher aufgewiesen hat, allein der, daß sie hier auch äußerlich als magische hervortreten, im Uebrigen sind sie ganz dieselben und namentlich ist auch ihr Gegensatz zu

Vernunft und Sittlichkeit hier um kein Haar breit greller oder unmittelbarer als dort.

Der Erste, der dem Zauber unterliegt, ist Lysander. Kaum ist der Wundersaft der Blume „mit dem Purpurschein“ in den Apfel seines Auges eingesenkt, so erscheint ihm Helena, die er zuerst erblickt, wie durchleuchtet; sie nennt er eine Taube, während Hermia ihm plötzlich zur Krähe geworden ist, und auch seine Vernunft sagt ihm jetzt plötzlich, daß er bis dahin in schwerem Irrthum befangen gewesen ist und daß Helena der Preis gebührt — aber hat Demetrius nicht ganz denselben Prozeß durchgemacht, ohne daß seine Phantasie durch eine äußere Macht von ihrer ursprünglichen Richtung abwendig gemacht worden wäre? Und darf Lysander sich beklagen, da er ein Mal die launenvolle, dem Spiel des Zufalls preisgegebne Phantasie als seine Herrin anerkennt? Bei Demetrius ist diese Bedeutung des äußerlichen Zaubers noch viel klarer. Er wird durch denselben nur in die ursprüngliche Richtung seiner Natur zurückgelenkt; was seine Wahlverwandtschaft zu Helena früher oder später aus sich heraus bewirkt haben würde, das und nicht mehr übt hier der Zauber. Der Dichter übernimmt also auch bei ihm nur die Rolle der Natur. Und wie bewährt sich denn der menschliche Geist in den beiden Mädchen, an die der Zauber doch in keiner Weise herantritt? Auch sie erscheinen wie geblendet und gebunden, die Phantasie schafft ihnen Trugbilder, die ihnen wie Wirkliches erscheinen und über denen sie die wirklichen Dinge nicht mehr sehen. Die einst so trostlos nach Liebe schmachtende Helena ist kaum zum Abgott der beiden Jünglinge geworden, als sie sich auch schon, ähnlich wie Antipholus von Ephesus in der Komödie der Irrungen, wenn schon von einem andern Ausgangspunkte aus, als das Opfer einer Verschwörung ansieht, die man gegen sie gestiftet, um sich auf ihre Kosten zu belustigen. Hermia dagegen wird es mitten in ihrem Schmerze plötzlich „klar“, daß Helena ihr den Geliebten durch Sticheleien auf ihre Kleinheit abwendig gemacht habe, dieselbe Helena, die eben jetzt so tief unglücklich ist! — Ist diese merkwürdig gesteigerte Sehkraft für Nicht-Vorhandnes, die noch dazu

so plötzlich durchbricht und Hand in Hand geht mit völliger Blindheit für das Wirkliche, nicht auch wie Zauber und wirkt derselbe weniger vernunftwidrig und gewaltsam? Helena will gerade jetzt auf alles Glück verzichten, „Tod oder Entfernung", sagt sie, sollen ihre Schuld büßen, Hermia dagegen geht es wie Lysander; wie dieser durch die Macht des Zaubers eben dahin kam, wohin vorher Demetrius, so lädt sie nun die Schuld Helena's auf sich, sie zerreißt das schöne Band ihrer Jugendfreundschaft mit Helena; die sie einst liebte, der sie alle ihre Geheimnisse anvertraute, die wird jetzt von ihr mit wenig zarten Ehrentiteln belegt und sie ist erbötig, mit ihren Nägeln die Wirkung ihrer Reden zu unterstützen.

Wir kommen zu den Handwerkern und den Schicksalen, die sie im Walde treffen. Hier stehen wir nun allerdings vor einem auch äußerlich erkennbaren wirklichen Wunder, der Verwandlung Zettel's durch den ihm von Droll gestifteten Eselskopf. Und doch, näher betrachtet, worin besteht das Wunder, wenn nicht allein in dem sichtbaren Herauskehren dessen, was von Anfang an vorhanden und nur den dumpfen Anbetern Zettel's, seinen Genossen und Geistesbrüdern, unsichtbar geblieben war? Von eigentlichem Zauber bleibt auch hier Nichts übrig, Droll agirt nur als leibhaftiger Humor und kehrt ein Mal die Wirklichkeit heraus auch für die festgeschlossnen Augen dieser nie aus dem Zustande des halben Traums auftauchenden Schlummergeister. Ihnen freilich gehen die Augen über die wahre Geistesbeschaffenheit ihres verehrten Freundes trotzdem nicht auf, sie glauben sich wirklich behext, und so ergreift sie Angst und Schrecken, die sie nun erst vollständig Droll in die Hände liefern. Er verfolgt sie in allerlei Gestalten, als Bär, Hund, Feuer u. s. w., welches aber die eigentliche Zaubermacht ist, von der alle diese Trug- und Schreckbilder ausgehen, das läßt Shakspeare Droll selbst vor Oberon aussprechen; es ist „das Schrecken, das sie sinnlos machte und sinnlosen Dingen Waffen gegen sie lieh". Was dagegen Zettel selbst betrifft, so vertieft er sich anfangs nur noch inniger in das Bewußtsein seiner Größe und kehrt noch ganz andre Seiten seines Genies heraus, dann aber scheint doch in der Atmosphäre der zarten Welt, die ihn

umgibt, ein leiser Hauch von Selbsterkenntniß sich in ihm zu regen, wenigstens läßt Shakspeare ihn sehr dringend nach Heu verlangen, was denn doch darauf hinweist, daß er sich auch innerlich als Esel zu fühlen anfängt, und eben darauf deutet auch das bedenkliche Jucken, das ihn des Kratzens so bedürftig macht.

Endlich die letzte und größte aller Wirkungen des Zaubers, die Liebe Titania's zu dem Langohr Zettel. Wir wollen nicht dabei verweilen, zu zeigen, daß Shakspeare auch hier wieder nur die eigne Zaubermacht der Phantasie darstellt, es bedarf dessen nicht; ist es doch dieselbe Wunderblume, deren Saft Oberon in die Augen der Titania senkt, und außerdem hat der Dichter schon zu Anfang des Stückes auch der zur Liebe entzündeten menschlichen Phantasie dieselbe idealisirende Kraft beigelegt, die Titania für Zettel's „liebliche Gestalt" schwärmen läßt: „dem schlecht'sten Ding", sagte ja Helena am Schluß der ersten Scene,

Dem schlecht'sten Ding an Art und an Gehalt
Leiht Liebe dennoch Ansehn und Gestalt.

Wir haben also auch hier nur eine symbolische Darstellung der Macht der Phantasie vor uns, und welches ist nun die eigne Anschauung Shakspeare's, die aus dieser Darstellung herausspringt? Titania ist, wie wir sahen, die Verkörperung des poetischen Träumens, gleichsam die personifizirte Hingebung an das widerspruchslose, reine Schöne, und diese zarte Gestalt, die nur im Schönen athmen kann, die ganz Duft und Grazie ist, sie vermählt Shakspeare oder bringt sie doch in das innigste Verhältniß mit dem nun auch äußerlich als Esel gekennzeichneten, aller Poesie Hohn sprechenden, nur für sich selbst und die Ausgeburten seiner dürren Phantasie schwelgenden Zettel, „dem kahlsten Dickfell aus der ganzen unfruchtbaren Zunft", sagt Droll. Das ist schon an und für sich ein Mißklang von außerordentlicher Schärfe und doch steigert er sich noch um ein Bedeutendes, wenn man sich Shakspeare's eigne Beziehung zu Titania und dem ganzen Elfenreich vergegenwärtigt. Oberon, Titania und Droll — was sind sie Andres als eine Darstellung seines eignen Dichtergenius, seines Schauens des Schönen in der Schöpfung, seines poetischen Em-

pfindens und seiner Gabe, die Disharmonien des Lebens zum Stoff für sein Lachen umzusetzen? Und wer diese in's Einzelne zerlegte directe Beziehung der drei Göttergestalten auf ihn selbst leugnen wollte, der wird wenigstens so viel zugeben, daß es seine eigne Lebenssphäre, das Reich der Poesie ist, in dem wir hier athmen und dessen von ihm selbst ausströmenden Duft wir ihn schonungslos zerstören sehen. Ist das nicht wie ein Frevel an seiner Muse? Gemahnt es nicht wie jene trostlose frivole Ironie, die sich gegen den eignen idealen Lebenskern wendet und die höchsten Triumphe zu feiern meint — man denke nur an Heinrich Heine —, wenn sie das kaum geschaffne Schöne wieder zerstört und die eignen reinsten Empfindungen in den Koth zieht?

Und doch ist gerade dieser Zug vielleicht der größte in dem Bilde, das uns der Sommernachtstraum von Shakspeare selbst entgegenbringt, und einer der größten in seinem Bilde überhaupt. Nicht gegen das Schöne, gegen den idealen Gehalt der Phantasie, richtet sich sein hier ebenfalls im Mißklang schwelgender Humor, sondern gegen die Befangenheit in der schönen Empfindung und der Phantasie selbst, gegen den Zwang, den sie dem Geiste anthut, kurz, gegen ihre Herrschaft über diesen. Diese Tendenz beherrscht die ganze eine Seite des Dramas, sie spiegelt sich schon in den Verirrungen des Demetrius und der Helena, die ohne Beihülfe des Zaubers allein in der Herrschaft der Phantasie ihre Erklärung finden; sie hat Shakspeare die Hand geführt bei jener lieblichen Allegorie, die das Schicksal der Sterblichen schildert, wie es sich mit Nothwendigkeit unter Mächten gestaltet, die der Stimmung und Verstimmung unterliegen, sie spricht auch daraus, daß selbst der König des Elfenreichs der wechselnden Liebeslaune seinen Tribut zahlen muß, und wieder bildet sie das letzte Motiv der durch den Zauber herbeigeführten unlösbaren Verwirrungen, die nun gleichsam durch ein argumentum ad hominem, eine demonstratio ad oculos deutlich zeigen, zu welchen Consequenzen die Herrschaft der Phantasie nothwendig führt. Diese Anschauung also ist es auch, die der schonungslosen Demüthigung der Titania zu Grunde liegt, und in ihr erreicht dieselbe ihren Gipfel. Titania ist als

die Verkörperung des poetischen Träumens gleichsam erst die Vollendung, die Wahrheit der Hingegebenheit an die Macht der Phantasie. Wollte also Shakspeare die Herrschaft dieser Macht wirklich der Kritik unterwerfen, wollte er Ernst machen mit seiner Anschauung derselben: so mußte er sie hineinziehn in den dialektischen Prozeß des Ganzen und gerade über sie mußte er die schwerste Niederlage verhängen. Und das hat er gethan, indem er in genialem Uebermuth sie für den zu einem wirklichen Monstrum herausstaffirten Zettel in begeisterter, fast andachtsvoller Liebe erglühen läßt, und weit entfernt, daß er sich dadurch eines Frevels an der Heiligkeit der Poesie schuldig gemacht hätte, zeigt er sich vielmehr nur als den selbstbewußten, aller Romantik und Ueberschwenglichkeit abgewandten, ernst und fest im Realen wurzelnden sittlichen Menschen, dem höher als aller Reiz der Poesie und höher als sie selber ein Mal die Wirklichkeit steht mit ihren auch idealen Interessen und dann die Geistesklarheit und die sichre Herrschaft des Menschen über Welt und Leben.

Das tritt noch deutlicher heraus im fünften Act, dessen eigentliche Aufgabe es ist, die Welt der Dichtung nun auch direct in die Darstellung hineinzuziehen und auch sie der Kritik zu unterwerfen. Der Act eröffnet mit jener berühmten Rede des Theseus, in der Shakspeare noch ein Mal zusammenfassend ein Bild der Macht der Phantasie entwirft. Aber wie schildert er sie nun? Er verweilt auch hier wieder bei den täuschenden Vorspiegelungen der Phantasie und spricht es aus, daß sie den Menschen verführe, an die Realität von Dingen zu glauben, die Nichts als Schein, als von ihr geschaffne Illusionen sind. In erster Linie unter denen, die die Phantasie in dieser Weise berückt, stehen ihm „Verliebte und Verrückte". Der Eine, sagt er,

sieht
Mehr Teufel, als die weite Hölle faßt,
Der Tolle nämlich; der Verliebte sieht,
Nicht minder irr', die Schönheit Helena's
Auf einer Aethiopisch braunen Stirn.

Und neben diese Beiden stellt er nun den Dichter. Es folgt hier

die prachtvolle Stelle, in der er sein eignes dichterisches Schaffen schildert:

Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend,
Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab,
Und wie die schwang're Phantasie Gebilde
Von unbekannten Dingen ausgebiert,
Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
Das luft'ge Nichts und gibt ihm festen Wohnsitz.

Wohl sind das stolze Worte und vielleicht gibt es in der ganzen Dichtung Shakspeare's keine zweite Stelle, die so sicher und unbefangen das Bewußtsein seiner eigentlichen Schöpferkraft ausspräche, wie es diese thut — aber wie spricht doch auch gerade aus ihr wieder die Kenntniß der Grenzen seiner schöpferischen Macht, welche klare und bescheidne Selbstschätzung liegt hinter diesen stolzen Worten! Nicht nur, daß er sich als einen in schönem Wahnsinn Befangenen mit den andern von den Illusionen ihrer Phantasie Geblendeten auf gleiche Linie stellt, er nennt auch ausdrücklich die Schöpfung des Dichters ein „luft'ges Nichts" und das wiederholt er noch bestimmter in den schönen Worten, die er Theseus in den Mund legt, als Hippolyta ihr Mißfallen über das Spiel der Handwerker nicht zurückhalten kann: „Das Beste in dieser Art", läßt er ihn sagen, „ist nur Schattenspiel und das Schlechteste ist nichts Schlechteres, wenn die Phantasie nachhilft." Daß es ihm aber Ernst war mit dieser Auffassung, zeigt das eingelegte Schauspiel, das nun von diesem Standpunkt aus das ganze Reich der Dichtung darstellt. Welches ist denn der letzte Grund unsres Lachens, wenn wir die Handwerker plötzlich die Schranken aufheben sehen, die die Welt der Wirklichkeit von der der Dichtung sondern? Lachen wir bloß über die Dummheit der Handwerker, die da des süßen Glaubens leben, ihren Zuschauern die Welt der Dichtung vorzuzaubern, obgleich sie alle Illusion von vornherein unmöglich machen? Oder lachen wir nicht vielmehr über die, durch diese Schauspieler plötzlich sich uns aufdrängende Erkenntniß, daß die vom Dichter geschaffne Welt der Illusion bedarf, um als lebendig zu gelten, daß sie ohne unsre

Illusion Nichts als leerer Schein ist, als jenes „luft'ge Nichts", das der Dichter selbst schildert? Zettel als Pyramus, Flaut als Thisbe, dazu Hans Schnock als Löwe, den Kopf zum Fell herausgesteckt, mit langen Nägeln statt der Krallen, und was sonst noch die Illusion der Zuschauer absolut Zerstörendes hinzutritt — mehr bedarf es nicht, um uns plötzlich zur Erkenntniß zu bringen, daß die Welt der Dichtung auch in ihren rührendsten Gestaltungen *an sich* Nichts ist, und eben daß sie Miene macht, für sich selbst etwas sein zu wollen, daß das absolut Leblose uns packen und ergreifen will, als hätte es das vollste und zugleich innigste Leben: eben das ist es, worüber wir lachen, und so wird unser Lachen unmittelbar zu einer *Kritik der Welt der Dichtung selber*, die nun in der That als an sich werthlos dasteht, als ein wirkliches Nichts, ein „Schattenspiel", das auf Anerkennung und Werthschätzung keinen Anspruch hat.

So also stellt Shakspeare die Welt der Dichtung hin — man sieht, hier ist das gerade Gegentheil eines Cultus der Kunst und seiner eignen Muse; statt dessen blickt überall sein großer realistischer Sinn durch, vermöge dessen er die Wirklichkeit und ihren Ernst *über* die Schöpfungen der Phantasie stellt, und ebenso ist es auch mit der Hingegebenheit des Einzelnen an den Zauber des Phantasielebens, der er die ihrer selbst bewußte Geistesklarheit gegenüberstellt. Wie sicher und groß steht doch Theseus neben den Liebenden! Auch er gehört zu ihnen, seine Hochzeit bildet den äußern Rahmen, in den Shakspeare dies reiche Gemälde des Phantasielebens eingeschlossen hat — aber wie schildert er nun seine Liebe? Er stellt sie außerhalb des magischen Kreises der Phantasie: „Hippolyta!" läßt er ihn gleich zu Anfang sagen,

> Ich habe mit dem *Schwert*
> Um dich gebuhlt, durch *angethanes* Leid
> Dein Herz gewonnen. Doch ich stimme nun
> Aus einem andern Ton, mit Pomp, Triumph,
> Banket und Spielen die Vermählung an.

Man sieht, nicht durch verlockende, magische Vorspiegelungen, nicht durch die Macht der Illusion läßt Shakspeare ihn das Herz

Hippolyta's gewinnen, sondern im Gegentheil dadurch, daß er sie demüthigt, daß er ihr den Ernst des Lebens und die Ueberlegenheit des Mannes vor die Seele führt, durch harten Kampf und nicht durch trügerischen Glanz und Tändeln; erst bei der Feier der Vermählung kommt auch das heitre Spiel zu seinem Rechte. Das ist der Grundzug des Bildes, zu dem sich der Mythus von Theseus' Sieg über die Amazonenkönigin in Shakspeare's Hand gestaltet hat, er ist zum Bilde einer höheren Liebe geworden, deren ernster Grundzug auch weiterhin immer wieder durchbricht. Theseus fährt fort, seiner Geliebten „Leid anzuthun", die rücksichtsloseste Wahrheit charakterisirt sein Verhältniß zu ihr und immer sind es die Aeußerungen ihrer Subjectivität, ihrer an sich schönen, aber unberechtigten Empfindung, die er bekämpft und über die er sie hinauszuheben sucht, um an die Stelle ihrer Herrschaft die der Vernunft zu setzen. Auch hierin spiegelt sich wieder die Grundtendenz des Stückes, ja in dem Charakter des Theseus erreicht dieselbe ihre höchste positive Darstellung, Theseus erscheint durchweg als der frei über der Phantasie stehende, allein von der Vernunft geleitete und doch für das Schöne tief empfängliche Mensch, den noch überdies die reinste und edelste Humanität schmückt. Er ist es, dem Shakspeare die herrliche Schilderung der Schöpferkraft des Dichters in den Mund legt, er führt seine Hippolyta in den Wald, damit sie nach vollbrachter Maienandacht „in melodischer Verwirrung" das Bellen der Hunde höre „sammt dem Widerhall", und er selber sehnt sich danach, sich an das Schöne hinzugeben und in ihm zu schwelgen. Aber sein Schwelgen in demselben gleicht dem Oberon's, er bleibt völlig bei sich selbst, und so leiht Shakspeare Oberon auch nur die Macht, ihm wohlzuthun, sein Leben zu verschönern, nicht aber, ihn zu verwirren; Oberon und das ganze Elfenreich weihen sich seinem Dienste; seine Hochzeit zu verherrlichen, haben sie ihr schönes Indien verlassen und in seinem Lande ihren Wohnsitz aufgeschlagen. Der schönste Zug in seinem Bilde aber ist seine Humanität und in ihr vor Allem spiegelt sich die eigne Gesinnung Shakspeare's. Er schildert ihn als einen Menschen, dessen Empfindung geläutert ist

von allem bloß Persönlichen und Subjectiven; nicht mehr eine Schranke ist sie für ihn, die ihn einseitig macht und seinem Verständniß Andrer Grenzen setzt, sondern im Gegentheil eine Kraft, die seinen Blick schärft und ihm das Innere der Menschen erschließt. Sie gerade macht ihn fähig, jeden aus seinem eignen Standpunkt zu begreifen, und auch dem Geringsten und in sich Befangensten sein Recht widerfahren zu lassen. Wie schön sind nicht die Worte, mit denen er das Widerstreben Hippolyta's gegen das Spiel der Handwerker abweist, weil sie ja „Nichts davon verstehen"! „Desto gütiger wir", sagt er, „für Nichts zu danken."

Was armer will'ger Eifer
Zu leisten nicht vermag, schätzt edle Rücksicht
Nach der Gesinnung*) nur, nicht nach dem Werth.

Und dann erzählt er, wie Gelehrte, wenn sie, ihn zu begrüßen, wohlgesetzte Reden vorbereitet, oft gestockt in ihrem Vortrag und endlich verstummend abgebrochen hätten. Er aber habe noch aus diesem Schweigen den Willkomm' herausgefunden. Denn

Wenn Lieb' und Einfalt sich zu reden nicht erdreisten,
Dann, dünkt mich, sagen sie im Wenigsten am meisten.

So steht Theseus hoch über allen andern Charakteren des Stückes, namentlich aber über den Liebenden, die, noch ganz in sich befangen, ein Spielball ihrer Phantasie sind, und eben diese Herrschaft ihrer Phantasie und der mit ihr im Bunde stehenden Empfindung ist es, die sie tiefer stellt.

Aber ist denn nun das Stück als Ganzes wirklich eine Verurtheilung der Phantasie? Mitnichten! Trotz aller jener mit Vernunft und Sittlichkeit, mit der Freiheit und Geistesklarheit streitenden Wirkungen der Phantasie ist es doch gerade sie und ihre Macht, die Shakspeare feiert in dieser Dichtung, und ein einziges, ihr inneres Wesen aussprechendes Wort genügt, um alle in denselben liegenden Widersprüche zu lösen. Man verweile noch

*) Schlegel übersetzt: nach dem Vermögen nur. Im Text steht might, was schon die Engländer erklären: what one mayeth — the will for the deed.

einen Augenblick bei dem blindesten aller der in sich befangnen Charaktere, die uns Shakspeare vorführt, bei Zettel, dem nur momentan eine Ahnung seiner eigentlichen Natur aufgeht, da, als sein Hunger sich auf Heu zu richten anfängt. Niemand als seine Kameraden, natürlich abgesehen von ihm selber, hält ihn für ein Genie, aber so unbestreitbar es auch ist, daß diese sämmtlich gröblich irren — ist er es darum weniger in seiner eignen und der Seinigen Schätzung? macht ihn diese nicht dazu, wenn nicht in Wirklichkeit, so doch für ihn und seinen Kreis? Und schafft und gestaltet er nicht auch seine Rollen ganz aus sich heraus trotz dem genialsten Künstler? Was also fehlt ihm zum schöpferischen Geiste? Zettel — das ist unleugbare ewige Wahrheit — Zettel ist schöpferischer Geist, und was ihn dazu macht, ist seine Phantasie. Dies Wort: die Phantasie ist schöpferischer Geist, ist das Räthselwort des ganzen Stückes, es löst alle Widersprüche, in die die Phantasie den Menschen hineintreibt, es versöhnt mit der Blindheit, in der sie den ihr Anheimgegebnen hält, mit Allem, was sie ihn gegen Vernunft und Sittlichkeit zu sündigen zwingt. Schöpferischer Geist zu sein, das erhebt den Menschen in eine dem Göttlichen verwandte Sphäre, und Zettel selbst ist schöpferischer Geist, ja seine Genossen, die ihn für ein Genie und — vor lauter Angst — den Busch für einen Bären halten, auch sie sind es und so sind es die Liebenden mit ihrer Welt der Illusion, die sie, wie eine Schöpfung aus Nichts, durch ihre Phantasie in's Leben gerufen haben. Von hier aus erklärt sich gleich der reizende Eingang des Stückes, jene Schilderung der magischen Kraft der Phantasie, vermöge deren Hermia alle die werthlosen Geschenke Lysander's zu unendlich werthvollen Gegenständen umschafft und ihn selbst gleichsam zur Licht und Wärme spendenden Sonne ihres Lebens erhebt; von hier aus übersieht man nun auch mit voller Klarheit, wie sich die Anklage der Phantasie, von der Shakspeare in diesem Stücke ausgeht und die er dann, wie in den beiden vorigen die der menschlichen Natur und der Ohnmacht des menschlichen Geistes, erschöpfend durchführt, wie sich diese Anklage der Macht der Phantasie, sagen wir, ebenso

unmerklich wie unwiderleglich und wohlthuend in die vollste Rechtfertigung der Phantasie, ja in ihre Verherrlichung umwandelt.

Am schönsten oder doch am augenscheinlichsten und allerdings auch in besonders inhaltreicher Weise tritt dies im Kreise der Liebenden an Lysander und Helena hervor. In ihnen erscheint die Phantasie nicht bloß als schöpferische Macht, sondern auch als die Trägerin des idealen Zugs im Menschen und damit zugleich als Quelle eines neuen höheren Aufschwungs, der den Einzelnen über die gemeine Sphäre des materiellen Vortheils und der selbstsüchtigen Berechnung hinausträgt und ihn über das Endliche erhebt. Wie selbstgewiß, und man muß fast sagen: groß, bei aller Anspruchslosigkeit und Einfachheit vertritt Hermia ihre Sache gegen ihren Vater und wie ächt sittlich steht sie da, wenn sie sich weigert, „den Freibrief ihres Mädchenthums" der Herrschaft eines Menschen zu überliefern,

> Deß unwillkommnem Joche ihr Gemüth
> Die Huldigung versagt!

Und welche Steigerung des Geisteslebens offenbart sich auch in dem poetischen Gehalte, den ihre und Lysander's Liebe in sich schließt! Lysander wird fast zum Dichter, wenn er das schnelle Verrauschen der Herrlichkeit der Liebe schildert, und wirklich streift er mit dem prächtigen Bilde von dem Blitze, „der in geschwärzter Nacht In einem Wink' Himmel und Erd' entfaltet", nahe heran an das Schauen des Dichters, dessen Auge auch Himmel und Erde offen vor sich liegen sieht. So tief und reich an ethischem und poetischem Gehalte ist Demetrius' und Helena's Liebe nicht, obwohl auch sie desselben keineswegs ermangelt. Der Gegensatz der beiden Paare läßt sich etwa so aussprechen: Lysander und Hermia sind in sich gewandte, sinnige und innige Naturen, die darauf angewiesen sind, ihre Befriedigung im Innerlichen, Geistigen zu suchen; Demetrius und Helena dagegen sind mehr sinnlicher Art und eben deshalb hingegeben an den Glanz und die Schönheit der äußeren Erscheinung; bei jenen ist es also der ideale Gehalt des menschlichen Wesens, dessen plötzliches Innewerden und Erschauen mit der Phantasie sie ergreift und an

einander kettet — in Demetrius und Helena dagegen knüpft sich diese einigende Macht der Liebe an die ideale Schönheit der Gestalt, die sinnliche Verkörperung des Ideals im Menschen, das Jedes in dem Andern unmittelbar vor sich sieht. Es liegt in der Natur des sinnlich gearteten Menschen, daß er sich der Gemeinschaft mit dem Göttlichen nicht ohne ein Idol versichern kann; das ist es, was Shakspeare für die Liebe an Demetrius und Helena darstellt, sie vergöttern den Gegenstand ihrer Liebe und gewinnen so die Anschauung des Ideals, nach der sie streben; der ideale Zug liegt also auch ihrer Liebe zu Grund und Trägerin desselben ist wieder die Phantasie. Damit aber ist das Wesen aller Liebe, die auf der Phantasie beruht, zur Anschauung gebracht, Shakspeare hat seine Charaktere wieder so herausgegriffen, daß sie das menschliche Wesen innerhalb der hier gezognen Grenzen erschöpfend in sich darstellen.

Wie steht es nun aber mit dem Charakter der Illusion, den der Dichter vorher allen Schöpfungen der Phantasie beizulegen schien? Ist es wirklich sein Ernst, dem Reich der Liebe und der Dichtung alle Realität abzusprechen und sie als bloße Illusion, als leeres Träumen hinzustellen? Noch mehrfach scheint es so. Wie er das ganze Stück schon auf dem Titelblatte einen Sommernachtstraum nennt, wie er dann Droll am Schluß die Zuhörer bitten läßt zu glauben, sie hätten geschlummert, während diese Visionen ihnen erschienen, die für mehr als einen Traum nicht gelten könnten: so löst er auch die wunderbaren Erlebnisse der Liebenden und Handwerker im Feenlande in gaukelnde Traumbilder auf, die sie im Walde schlummernd umspielt haben, und selbst das Wohlgefallen, das Zettel vor Titania's Augen fand, erscheint schließlich nur noch als das selbstgeschaffne Wahnbild dieses Quasikünstlers, der sich im Traume zum höchsten Lohne seiner genialen Kunstleistungen aufschwingt, der aber leider beim Erwachen keine Ahnung mehr davon hat, worin der süße Lohn bestand, der ihm zu Theil ward. Aber wenn wir Zettel und die Seinen denn auch preisgeben: kann nach dem Obigen wohl noch die Rede davon sein, daß Shakspeare auch die Illusion der Liebe

als leere Träumerei hinstellen wollte? Gewiß nicht, hat er doch selbst in der Liebe der beiden, dem äußern Schönen nachstrebenden Naturen, Demetrius und Helena, noch den idealen Inhalt aufgewiesen! Und so stellt sich denn nun das Schaffen der Phantasie im Menschen noch von einer andern Seite dar: es ist, wenigstens in dem Liebenden, zugleich ein Erschauen des idealen Gehaltes in dem Geliebten, es ist ein Erfassen, ein Erkennen desselben in der Form des Schauens, und dieses Erkennen des letzten Kerns des Menschen und seines höheren idealen Wesens — es ist nur möglich mittelst der Phantasie. Damit stehen wir vor einem neuen großen Resultat: die Phantasie ist nicht bloß schöpferischer Geist, sie ist auch trotz aller Täuschungen, denen sie sich nicht entziehen kann, wie ja auch der logische Verstand dem Irrthum unterliegt, ein wesentliches Organ der Erkenntniß, ja sie ist sogar ein bevorzugtes Organ derselben, das gleichsam durch Inspiration wirkt und die Dinge von Innen heraus in ihrer Totalität und ihrem eigentlichen Lebenskern erfaßt, nicht bloß in ihren einzelnen Erscheinungsformen und den Aeußerungen ihres Wesens, wie der Verstand allein es kann. Und so stellt sie Shakspeare nun auch dar in dem Vertreter des geistigen Menschen, Theseus, der mittelst der Phantasie durch alle Hüllen hindurchdringt, in denen die Menschen vor ihn treten, und der auch da noch ihre Gesinnung sich lebendig herausgestaltet, wo ihre Aeußerungen dieselbe geradezu entstellen; sie also — und das ist noch ein neuer Zug in diesem Bilde — sie macht es ihm erst möglich, jene schöne Humanität in sich zu entwickeln, die die Blüthe seines Wesens bildet. Und nun endlich das Reich der Dichtung und der Illusion, die diese schafft! Hier ist es ausgesprochen, was die Dichtung ist. Sie ist die Darstellung des idealen Kerns der Dinge, Illusion, insofern sie äußere Wirklichkeit nicht hat, Wahrheit aber, reale und tiefste allgemeine Wahrheit, insofern sie den göttlichen Hintergrund, aus dem alles Leben hervorgeht und sich immer neu erzeugt, wie ihn die Dichterphantasie erschaut hat und sie allein ihn erschauen kann, vor uns entfaltet. Und eben diese göttliche Wahrheit ist es, die dann dem „luft'gen Nichts"

der Dichtung, den „Gebilden von unbekannten Dingen", Namen gibt und festen Wohnsitz. Wie nahe sich diese Auffassung mit derjenigen berührt, von der aus Aristoteles die Dichtung „philosophischer" als die Geschichte nannte, sieht man leicht.

Blickt man von hier aus zurück auf das Ganze dieser Dichtung und ihre Beziehung zu Shakspeare selbst, so kann die Bedeutung, die sie für ihn hatte, kaum noch einem Zweifel unterliegen. Man hat gesagt, er habe den Sommernachtstraum gedichtet zur Verherrlichung des Hochzeitsfestes eines hohen Freundes, und wohl mag dem so sein, der Charakter des Theseus und der seiner Liebe im Gegensatz zu der Phantasieliebe der Andern wäre jedenfalls die sinnigste und edelste Verherrlichung eines Gönners, die je die Muse eines Dichters hervorgezaubert hätte — daß aber damit die Bedeutung des Stückes für Shakspeare selbst noch bei Weitem nicht erschöpft sein kann, braucht kaum gesagt zu werden. *Der Sommernachtstraum bezeichnet die wichtigste Epoche in dem Entwicklungsgang des* **Dichters** *Shakspeare*, mit ihm ist er sich seines Dichtergenius erst wahrhaft bewußt geworden, sowohl der ihm in der Phantasie verliehnen Schöpferkraft, als auch der Fähigkeit, die Wahrheit schauend zu erfassen, die ihm durch sie zu Theil geworden. Wie Großes er auch schon geschaffen, wie tiefe Wahrheiten er auch schon erfaßt und seiner Dichtung eingeprägt hatte: klares Bewußtsein über den Werth und die Bedeutung seiner göttlichen Naturbegabung hatte er bis dahin nicht besessen. Und auch zu dieser Klarheit hat er sich wieder durch den gründlichsten Zweifel an sich selbst emporgearbeitet. Er hat den Widerspruch der in ihm doppelt mächtigen Wirkungen der Phantasie an sich selbst erlebt, hat in seinem Sturm und Drang auch sie an dem Maßstab des absoluten Geistes gemessen und ist so wieder mit dem menschlichen Wesen zerfallen. Auch die Grundmacht seines eignen Dichtergenius also, eben die Phantasie, hat er erst vor sich selbst rechtfertigen müssen, auch sie hat ihn dem Weltschmerz zugeführt und erst aus diesem geht er mit dem vollen freudigen Bewußtsein seines Genius hervor. Das ist gewiß eine merkwürdige Thatsache, ein Zeugniß der Reinheit und Hoheit

seines über alle persönliche Eitelkeit und Selbstvergötterung hinausgehobnen Strebens, wie es die Geschichte nicht leicht zum zweiten Mal bieten wird. Er legt gleichsam seine Dichterbegabung nieder auf dem Altar des Geistes, weil sie durch das Weben der Phantasie in ihm, die Klarheit seines Geistes trübt und ihn in eine Welt der Illusion entrückt, die ihn der Wirklichkeit und deren großen Interessen entfremdet — aber er empfängt sie zurück geweiht zum Dienst der Wahrheit, zur Verherrlichung der idealen Grundlage des Lebens. Oder, um die schönen Worte, in denen Goethe seine eigne Dichterweihe feiert, auf ihn anzuwenden, er empfängt hier

Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit
Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.

Das ist die Bedeutung des Sommernachtstraums für Shakspeare selbst, und wenn es wahrscheinlich ist, daß die Vermählungsfeier eines hohen Gönners den äußern Anlaß zu seiner Entstehung gab: das letzte Motiv in der Seele des Dichters lag doch in der ihm aufgegangnen Erkenntniß des göttlichen Gehalts der Phantasie. Der Drang, sie auszusprechen und damit zugleich seinem Dank Worte zu geben für die ihm persönlich verliehene Dichterbegabung — er war es, der ihn den Sommernachtstraum dichten ließ.

Viel Lärmen um Nichts.

Vier oder fünf Jahre sind verflossen, seit Shakspeare seinen Sommernachtstraum gedichtet, er hat, abgesehen von dem größten Lustspiel dieser Periode, dem Kaufmann von Venedig, auch seine beiden ersten Tragödien, Romeo und Julie und Hamlet, schon vollendet: da treffen wir ihn noch ein Mal im Zerfall mit dem menschlichen Wesen und dies Mal ist es das Gemüth, gegen das er sich wendet, also die ganze lebendige Grundlage unsres Wesens, auf der die innere Welt des Geistes ruht. Die alte Klage, daß der Mensch, so hoch er sich auch erhebe, doch immer verwundbar bleibe, jene Klage, der die beiden größten Culturvölker, die Griechen und die Germanen, in ihren Mythen von Achill und Sigfried einen so merkwürdig übereinstimmenden Ausdruck geliehen haben, sie hören wir in „Viel Lärmen um Nichts" auch Shakspeare aussprechen und von ihr aus wendet er sich gegen das Gemüth. Er erkennt in dem Gemüth die eigentliche Achillesferse des Menschen, die Jeden, wie er auch heiße, verwundbar mache und ihn, der frei auf Götterhöhen wandeln und Götterglück genießen sollte, in die Kämpfe der Endlichkeit und in die Sphäre des Zufalls herunterziehe. Kein Mensch, sagt er, der nicht aus den Angeln zu heben wäre, wenn man ihn nur bei seinem Gemüthe faßt, wie es ja auch noch nie einen Philosophen gegeben hat,

Der mit Geduld das Zahnweh konnt' ertragen,
Ob sie der Götter Sprache auch geredet
Und Schmerz und Zufall als ein Nichts verlacht.

Von dieser Anschauung des Menschen aus hat Shakspeare die Komödie „Viel Lärmen um Nichts" gedichtet. Sie wurde in ihm angeregt, als er die Geschichte der Liebe Claudio's und Hero's las, die ihn eben durch diese tief menschliche Bedeutung fesselte und die er deshalb seinem Stück zu Grunde legte. — Wir wissen nicht, aus welcher Quelle er dieselbe schöpfte. Sie findet sich zuerst in Ariost's rasendem Roland, übersetzt von Sir John Harrington 1591; auch Spencer bringt sie in seiner Fairy Queen und Collier hat nachgewiesen, daß sie schon 1582—1583 unter dem Titel: The History of Aridante and Ginevra dramatisch behandelt und vor Königin Elisabeth aufgeführt worden ist. Inwieweit Shakspeare dieses verloren gegangne Stück oder sonstige Bearbeitungen desselben Stoffs für sein Drama benutzt hat, läßt sich nicht mehr nachweisen, ist auch von geringer Bedeutung, da die zu Grunde liegende Anschauung des Menschen jedenfalls sein eigen ist und er von ihr aus das Ganze neu geschaffen hat. So hat er denn auch, wie in der Komödie der Irrungen eine rührende, so hier eine humoristische Handlung eingefügt, wieder zu dem Zwecke, das Grundmotiv nach allen Seiten zu erschöpfen. Man hat bisher angenommen, daß dieser Theil des Stückes ganz seine freie Schöpfung sei. Dem ist nicht so. Herman Grimm hat nachgewiesen, woher er die Charaktere Benedict's und Beatricens entnommen hat, zugleich aber auch, wie sie erst ihm den ganzen Reiz verdanken, den sie für uns haben, und unter seinen Händen zu ganz anderen, wesentlich neuen Gestalten geworden sind. Gleichwohl ist Thatsache, daß sich bei ihnen ein Mal ein deutscher Einfluß auf Shakspeare's Schaffen nachweisen läßt*).

Der Dichter läßt zuerst die beiden Hauptträger der humoristischen Handlung, eben Benedict und Beatrice, in den Vordergrund treten und zeichnet das Verhältniß, in dem sie zu einander stehen. Freundlicher Natur ist dasselbe mitnichten. Benedict ist noch nicht einmal selbst gegenwärtig, nur sein Name ist gefallen, und schon ergießt sich der Witz Beatricens in einer Fülle von

*) Siehe oben S. 63. — Vgl. Herman Grimm, Essays: Das Theater des Herzogs Julius von Braunschweig, S. 164 ff.

spöttischen, ja beißenden Bemerkungen über den jungen Krieger, und als er dann selber auftritt und sich zum Mittelpunkte des Gesprächs macht: da bricht sie, wie man zu sagen pflegt, die Gelegenheit vom Zaun, um nun direct über ihn herzufallen mit Angriffen, die, so voll Witz und Geist sie sind, doch darum nicht weniger Schärfe haben. Und Benedict begegnet ihnen in derselben Weise; man fühlt es Beiden an, daß sie bei aller sonstigen Unbefangenheit und Freiheit des Gemüths zu einander in fast feindlichem Gegensatz stehen, in einer innern Spannung, die nicht ohne Leidenschaft ist. Kein Mitglied des andern Geschlechts reizt ihren Widerspruch und Spott so unwiderstehlich und spitzt ihren sonst harmlosen Witz zu solcher Schärfe, wie Benedict den Beatricens und diese wieder den seinigen. Sie stehen in beständigem Krieg mit einander und so schonungslos führen Beide ihre Waffen, daß sich Jedes von ihnen im Verlauf des Kampfes das Gefühl bemächtigt, von dem Andern moralisch vernichtet zu sein. Daß übrigens die weibliche Zunge Beatricens meist den Sieg davon trägt, braucht kaum gesagt zu werden. Benedict kommt schließlich dahin, daß er es verschwört, nur noch drei Worte mit dieser „Harpye" zu wechseln, und wirklich sehen wir ihn trotz seines sonst unverwüstlichen guten Humors bei der nächsten Begegnung in heller Verzweiflung das Feld vor seiner Gegnerin räumen.

So das Verhältniß der Beiden zu einander; werfen wir jetzt einen Blick auf ihren Charakter. Shakspeare hat nicht leicht zwei frischere Menschen gezeichnet als diese, so voll Leben und Geist, von so gar nicht zu trübendem, ewig heitren Sinn, so ohne jede Beimischung melancholischer oder sentimentaler Elemente. Beatrice hat nur höchstens im Traume ein Mal eine melancholische Anwandlung, wacht aber dann sicher sogleich vor Lachen über sich auf und Benedict scheint auch von solchen Anwandlungen Nichts zu wissen. Sentimentale Regungen liegen ihnen vollends fern, könnten sich auch vor ihrem raschen und glänzenden Witz gar nicht in ihnen behaupten, und wirklich kennen sie Sehnsucht und Schmachten und was dergleichen mehr ist, nur von Hörensagen. Sie stehen mit einem Worte da wie ächte Incarnationen

der geistigen Gesundheit und sie wenigstens scheinen über das allgemeine Loos des Menschen, daß er nämlich an irgend einem Punkte seines Wesens verwundbar sei, ein für alle Mal hinauszusein. Namentlich gilt das von der Liebe; daß die leichten Pfeile Amor's Wucht genug haben sollten, um sich in Kernnaturen von so fester Fugung einzubohren, ist, scheint es, ganz undenkbar. Das ist denn auch ihre eigne Meinung. Sie haben nicht nur tausend Mal geschworen, nie zu heirathen, sondern sie sind auch fest überzeugt, daß die Liebe ihnen Nichts anzuhaben vermöge, und diese Ueberzeugung steigert ihr keckes Selbstgefühl noch um ein Bedeutendes und läßt sie halb mitleidig auf die andern armen Sterblichen hinuntersehen. So sicher sie in jedem andern Punkte entgegengesetzter Meinung sind und so bitter sie sich sonst bekämpfen: in diesem Punkte sind sie einig.

Und nun das Ziel, bei dem sie anlangen, und die Art und Weise, wie sie sich dahin treiben lassen! Wie leicht gelingt es dem Don Pedro, sie nicht nur ihrem Vorsatz, nicht zu heirathen, abwendig zu machen, sondern auch sie für einander in Liebe entbrennen zu lassen! Benedict ist kaum erst vor dem „gnädigen Fräulein Zunge" davon gelaufen und spricht eben noch in voller Uebereinstimmung mit seinem Charakter und seinen oft geäußerten Grundsätzen seine „außerordentliche Verwunderung" darüber aus, wie ein verständiger Mensch sich zum Gegenstand seiner eignen Verachtung machen könne, indem er sich verliebe: da wird er auf Veranstaltung Don Pedro's zum Ohrenzeugen der angeblich von Beatricens Freundin, Hero, herrührenden Erzählung von ihrer unbezwinglichen Liebe zu ihm, er hört dieselbe vortragen mit allen Zeichen besorgter Theilnahme für das arme, dem Schmerz der Liebe fast schon erliegende Mädchen — und plötzlich glaubt er nicht bloß in vollem Ernste an diese ihre ebenso begeisterte wie leidenschaftliche Liebe zu ihm, sondern ist auch selbst „schauderhaft" in sie verliebt, ja mehr! als gleich darauf Beatrice ihm in ihrer alten Weise spöttisch und abweisend entgegentritt, da ist sein Auge schon so überirdisch scharf geworden, daß es gerade aus diesem Benehmen der jungen Dame die unverkennbarsten Beweise

ihrer Liebe zu ihm herausliest! Sein früherer Stolz und der auf ihn gebaute Vorsatz, nicht zu heirathen, wird jetzt ohne allen innern Kampf und sogar mit großer Befriedigung verabschiedet.

So ergeht es Benedict und so gleich darauf auch Beatricen, Beide gehen in die Schlinge, die man ihnen gelegt oder, um mit Hero zu reden, „sie verschlingen gierig wie der Fisch den tückischen Köder", den man ihnen hingehalten hat. Wo aber liegt der Grund dieser ebenso raschen wie gründlichen Niederlage der beiden, dem Anschein nach doch wirklich unverwundbaren und eben noch so sicheren Menschen? Shakspeare sagt es deutlich genug: er liegt in der Natur des menschlichen Gemüths, das, so fest und in sich einig es auch sein mag, dennoch nach einer Seite stets verwundbar bleibt — es ist, sofern es überhaupt normal gebildet und noch ungeschwächt ist, ein für alle Mal empfänglich für das Glück, geliebt zu werden. An diesem Grundzug des menschlichen Gemüths scheitern Benedict und Beatrice, auf ihn ist der „tückische" Operationsplan Don Pedro's begründet, der ihrem großartigen Streben einen so schmählichen Ausgang bereitet und der in der That mit ungemeiner Feinheit und Kenntniß des Menschen entworfen ist. Besonders interessant ist der Hebel, den Don Pedro anwendet, um jenen Zug des menschlichen Gemüths in Thätigkeit zu setzen. Wir treffen hier auf eine tiefe psychologische Auffassung, die sich dann in mannigfachen Wendungen durch das Stück hindurchzieht und es in einen eigenthümlichen Gegensatz zum Sommernachtstraum stellt. Wie Shakspeare im Sommernachtstraum seine Menschen dadurch beherrscht, daß er ihr Auge stimmt, so hier, indem er sich ihres Ohrs bemächtigt. Das Ohr eines Menschen besitzen heißt schon in unsrer Sprache so viel wie ihn selbst besitzen, ihn beherrschen, und auch unsre neuere Psychologie hat die tief innerliche Beziehung des Ohrs erkannt. Von ihr also geht Shakspeare hier aus und Benedict und Beatrice sind die Ersten, an denen er sie zur Anschauung bringt.

Man betrachte nur die Taktik Don Pedro's etwas näher! Wodurch erreicht er es denn, die widerstrebenden Gemüther der Beiden zu bezwingen und sie, die eben noch in fast feindlichem

Gegensatz zu einander standen, in einander verliebt zu machen? Er erreicht es dadurch, daß er sie in die Lage setzt, lauschen zu müssen. Durch diesen einen Kunstgriff beraubt er sie von vornherein aller ihrer eigenthümlichen Vortheile. Ihr Witz, ihre Zungenfertigkeit, ihre ganze geistige Beweglichkeit und Activität, kurz alle die Schutz- und Trutzwaffen, mit denen sie bis dahin jeden tieferen Eindruck sicher von sich abgewehrt haben, sind in dieser Lage für sie verloren, sie sind zu vollständiger Passivität verurtheilt und müssen ein Mal — ganz gegen ihre sonstige Gewohnheit und Geistesart — die Rolle stummer Hörer spielen. Ja mehr! Der Lauscher, der sich ungesehen meint, ist stets besonders gläubiger Natur, zumal in Dingen, die ihn selber angehn und die man sich die Miene gibt vor ihm verbergen zu wollen. Solche Dinge aber sind es ja, die Benedict und Beatrice in ihrem Versteck hören, und Don Pedro und die Seinen beschließen nicht nur, sie vor ihnen streng geheim zu halten, sie bestärken sie auch noch in ihrer Gläubigkeit, indem sie ihren Charakter in ihr Gespräch hereinziehen und ihnen in Lob und Tadel die volle Wahrheit über sich selbst zu hören geben. In dieser durchaus gläubigen Stimmung erfaßt ihr Ohr die Botschaft, die es dem Gemüthe zuführen soll, daß sie, ohne es zu ahnen, geliebt werden. Sie vor Allem ist gar nicht zu bezweifeln, da sie mit allen Zeichen ernster Sorge um das arme Opfer einer hoffnungslosen Leidenschaft vorgetragen wird, und dazu kommt nun noch die Wirkung einerseits des strengen, aber wohlmeinenden Tadels, den man über ihren Stolz und ihre zur Schau getragne Kälte ausspricht, und andrerseits des warmen ungetheilten Lobes, das dem ertheilt wird, der für sie in Liebe entbrannt ist und sich um ihretwillen verzehrt. Mehr bedarf es nicht: die ihnen plötzlich und unverhofft entgegentretende Gewißheit, daß sie geliebt, heiß und innig geliebt werden, bringt ihr ganzes Innere in Gährung, sie weckt und befruchtet ihr Gemüth und damit ist die Liebe da, vor der dann natürlich ihr Stolz und ihre ganze frühere Anschauung sammt dem oft verkündigten ehefeindlichen Vorsatz weichen müssen. „Der schlaue Pfeil Amor's verwundet nur durch Hörensagen“,

sagt Shakspeare hier; das „Hörensagen", daß man sie liebe, ist Benedict und Beatrice verderblich geworden, weil das Ohr ein für alle Mal die wahre Brücke zum Gemüth ist und dieses für das Glück, geliebt zu werden, stets empfänglich bleibt. Wenigstens nach einer Seite also ist das Gemüth die Achillesferse des Menschen; er darf, so lange er Gemüth hat, niemals hoffen, sich der Liebe gegenüber in seiner Selbstständigkeit zu behaupten.

Wir wenden uns zu der ernsten Seite des das Stück beherrschenden Motivs. Der Hauptvertreter derselben ist Claudio. An ihm stellt Shakspeare, wie von nun an fast durchweg, die im Gemüth begründete Verwundbarkeit des Menschen nicht nur an und für sich dar, sondern zugleich ihre Rückwirkung auf die festesten und schönsten Bande, die ihn an Andre ketten und die trotz ihrer Festigkeit durch sie zerrissen werden. Wie schön, wenn auch nur mit wenig Strichen, zeichnet der Dichter die Liebe Claudio's zu Hero! Die Sprache reicht ihm nicht aus, sein Glück zu schildern: „Schweigen", sagt er, „ist der beste Herold der Freude, ich wäre nur wenig glücklich, wenn ich sagen könnte, wie glücklich ich bin." Seine Liebe ist wirkliche und rückhaltlose Hingebung des eignen Selbst, ruht also auf der festesten Basis, die überhaupt die Liebe haben kann, und dennoch — wie schnell und vollständig geht sie zu Grunde oder verwandelt sich vielmehr in Haß, der ihn nun dazu treibt, der eben noch so heiß Geliebten die tödtlichste Beschimpfung anzuthun, ja der es ihm sogar möglich macht, die leblos Daliegende ohne eine Regung von Theilnahme oder Sorge zu verlassen! Wo anders aber sollte die Quelle dieser plötzlichen und furchtbaren Umwandlung seines ganzen Menschen zu suchen sein als wieder in der Verwundbarkeit unsres Gemüths? Ein äußerer Umstand wirkt mit; Hero, an die er sich mit glühender Liebe hingegeben hat, ist in geradem Gegensatz zu Beatrice eine Natur, die bei aller Innigkeit und Tiefe oder vielmehr gerade wegen ihrer Tiefe und Innigkeit nur schwer aus sich heraus kann, die ihm also nur wenig äußere Zeichen ihrer Liebe hat geben können. Und wirklich läßt sie Shakspeare selbst in dem Augenblick des höchsten Glückes Claudio's, das diesem jenen schönen Ausruf

in den Mund legt, wenigstens für jedes laute Wort verstummen; nur flüsternd, wie wir durch die lachend daneben stehende Beatrice erfahren, versichert sie ihn ihres Glückes. Nun ist Hero allerdings gerade in diesem Zuge nur das weibliche Gegenbild Claudio's selber, der ja auch in der Fülle seines Glücksgefühls Schweigen „den besten Herold der Freude“ nennt, aber von großer Bedeutung für Claudio's spätere Umwandlung ist derselbe jedenfalls, er erst macht es uns begreiflich, wie das Mißtrauen gegen Hero nicht sogleich wieder erlischt in seiner Seele, sondern zur verzehrenden Flamme anwächst. Shakspeare freilich, der den Seelenprozeß Claudio's nur in großen Zügen hinstellt, erwähnt ihn gar nicht wieder, er überläßt es dem Zuschauer, sich das Wirken dieses Nebenfactors in Claudio's Seele auszumalen, und zeigt, wie in der That das Gemüth die eigentliche Quelle der Umwandlung seiner Liebe und selbst seines Charakters ist. — Auch Claudio wird das Opfer einer Mystification, die durch das Ohr an ihn herantritt, auch ihn fängt man durch einen „Köder“, und wenn in Benedict's und Beatricens Falle der Köder kein andrer war als die ihnen plötzlich entgegenwinkende Aussicht auf das Glück der Liebe, so in dem Claudio's das nicht minder plötzlich — gleich mit der ersten Anschuldigung gegen Hero — vor ihm auftauchende drohende Bild des Verlustes seines Glückes, der bei ihm zugleich den Verrath an seinem Vertrauen und die Beschimpfung seiner Ehre einschließt. Das Bild dieser ihn von drei Seiten zugleich bedrohenden Gefahren setzt sein ganzes Innere in Gährung, gibt ihn dem Schmerz, der Angst und allen streitenden Empfindungen preis, kurz, es erregt sein Gemüth, und ehe er noch einen andern Beweis von Hero's Schuld als das Wort des verläumderischen Don Juan hat, ist das Schicksal seiner Liebe schon entschieden. Sein eben noch unbegrenztes Zutrauen zu Hero ist, wie schon vorher ein Mal sein Glaube an den Prinzen, in ein ebenso unbegrenztes Mißtrauen umgeschlagen, es ist sogar schon Haß geworden, und der Entschluß, wenn sich Don Juan's Aussage bestätige, sie öffentlich in der Kirche zu entehren, wird schon jetzt gefaßt.

Ebenso wie dieses scheinbar so feste, schöne Liebesverhältniß Claudio's und Hero's geht auch der alte Freundschaftsbund zwischen Don Pedro und Leonato zu Grunde. Wie schön und fest erscheint auch dieser noch zu Anfang des Stückes! Der Prinz fürchtet dort, dem ehrwürdigen Alten, dessen Gastfreundschaft er mit seinem Gefolge auf längere Zeit in Anspruch nehmen will, Unruhe zu bereiten. Aber Leonato erwidert ihm, noch nie sei die Unruhe unter seiner Gestalt in sein Haus eingezogen, wohl aber verweile die Trauer, wenn er fortgehe, und das Glück nehme Abschied. So ist ihr Verhältniß, als wir sie kennen lernen, nicht lange darauf ist es innerlich vergiftet, und wenn auch die altgewohnte Selbstbeherrschung Leonato's und die rücksichtsvolle Theilnahme des Prinzen für den schwergetroffnen Greis es nicht sofort zu offnem Bruche kommen lassen, unvermeidlich ist derselbe doch, wenn nicht dem Leonato noch eine wirkliche Genugthuung zu Theil wird. Und wie ist es dahin gekommen, daß ein so edles, auch durch die Zeit geweihtes Verhältniß scheitert? Auch hier ist es wieder allein die Erregbarkeit des menschlichen Gemüths, auf die nach Shakspeare's Darstellung die Schuld zurückfällt. Auch diese beiden, der Leidenschaft der Jugend längst entwachsenen, sich selbst und das Leben scheinbar sicher beherrschenden, klaren und edlen Charaktere sind doch erregbar und damit auch verwundbar geblieben, Don Pedro durch seine Liebe zu Claudio, für den er selbst um Hero's Hand geworben und von dessen Kränkung er sich daher trotz aller seiner Freiheit von sich selber unmittelbar mit getroffen fühlt — Leonato durch seine Vaterliebe, die auch ihn wieder, ohne daß sein hoher geistiger Standpunkt es verhindern könnte, zum Todfeind Jedes macht, der seiner Tochter Ehre kränkt.

Aber in der Zerstörung des alten Freundschaftsbundes, so schön derselbe war, liegt doch keineswegs das eigentlich Ergreifende dieser Parthie der Shakspeare'schen Darstellung, sondern es liegt in der Zerstörung des schönen Gleichgewichts der Seele in Leonato selbst, das den würdigen alten Mann zu einer so wohlthuenden harmonischen Erscheinung machte und das er nun verliert — nicht durch irgend welche persönliche Schwäche, son-

dern allein in Folge der allgemeinen Verwundbarkeit des Menschen, deren Grund in seinem Gemüth liegt. — Die Liebe Leonato's zu seiner Tochter ist weder schwächlicher noch selbstsüchtiger Natur; sie ist auch so weit davon entfernt, ihn blind zu beherrschen, daß er sogar anfangs gegen seine Tochter Parthei nimmt und sich auf die Seite ihrer Ankläger stellt — sie ist wesentlich begründet auf den Glauben an ihren sittlichen Werth und steht und fällt mit diesem oder wird doch durch ihn in ihrer Bethätigung bestimmt. Aber freilich, weil sein Herz voll ist von diesem Glauben, so ist sie sein Glück und sein Stolz geworden und eben das wendet sich nun gegen ihn und macht den ehrwürdigen Mann zur leichten Beute eines einzigen Schicksalsschlages. In dem plötzlichen Zusammenbrechen des Gleichgewichts dieser einst so festen Seele liegt einer der Gipfelpunkte der tragischen Seite des Stückes und hier ist es denn auch, wo Shakspeare seine Anschauung der Ohnmacht des Menschen gegenüber seinem Gemüthe wie in einen Brennpunkt zusammenfaßt und ihr den beredtesten Ausdruck leiht; „denn", läßt er den schwergetroffnen Greis, nachdem er die Mahnungen seines Bruders zur Ergebung abgewiesen, ausrufen:

Denn, Bruder, Menschen,
Sie rathen, trösten, heilen nur den Schmerz,
Den sie nicht selber fühlen. Trifft er sie,
Dann wird zur wilden Wuth derselbe Trost,
Der eben noch Arznei dem Gram verschrieb,
An seidner Schnur den Wahnsinn wollte fesseln,
Herzweh mit Luft, den Krampf mit Worten stillen.
Nein! nein! stets war's Gebrauch, Geduld zu rühmen
Dem Armen, den die Last des Kummers beugt:
Doch keines Menschen Kraft noch Willensstärke
Genügte solcher Weisheit, wenn er selbst
Das Gleiche duldete —

Und dann folgt jenes oben citirte Wort, daß es noch nie einen Philosophen gegeben,

Der mit Geduld das Zahnweh konnt' ertragen,
Ob sie der Götter Sprache gleich geredet
Und Schmerz und Zufall als ein Nichts verlacht.

Wir haben jetzt noch das böse Prinzip des Stückes zu betrachten, den Don Juan, von dem die ganze tragische Verwicklung ausgeht. Hier tritt die Anklage des Menschen, von der Shakspeare, wie in den früheren Stücken, so in diesem ursprünglich ausgegangen ist, vielleicht am düstersten hervor. Wie vorher die Ohnmacht des Menschen gegenüber der Liebe, die Zerstörung der Liebe durch das Mißtrauen, die Zerstörung der Freundschaft und endlich die Ohnmacht des Menschen gegenüber dem Schmerz, so leitet Shakspeare in dem Charakter Don Juan's nun auch das Böse aus dem Gemüthe ab. — Als Don Juan zuerst im Stücke auftritt, ist er eben mit dem Prinzen, seinem Bruder, wieder versöhnt und hat es nun in seiner Hand, sich ein günstiges Loos und eine würdige Stellung zu schaffen. Warum nun stellt er sich statt dessen die Aufgabe, das Glück Claudio's zu zerstören, und ruht nicht, bis es ihm gelungen, oder vielmehr bis er durch sein Bubenstück sich selbst in's Verderben gestürzt hat? Der Einblick in den Menschen, den Shakspeare hier eröffnet, ist ein tief ergreifender und schmerzlicher. Don Juan ist kein eigentlich bewußter Bösewicht wie Richard III. oder Jago, die Böses thun um des Bösen willen, er ist auch keiner jener selbstbewußten Egoisten, die, um ihre selbstsüchtigen Zwecke zu erreichen, unbekümmert Verbrechen auf Verbrechen häufen, wie Edmund im König Lear, nicht einmal ein Heuchler ist er, wie Tarquinius oder wie die Königin in Cymbeline, im Gegentheil, er selber nennt sich offen und bekennt, daß er nicht heucheln könne und nicht heucheln wolle, und wenn er dennoch ein Bösewicht ist, so ist es nur, weil er in erster Linie ein tief unglücklicher Mensch ist, ein Mensch von freudelosem, finsterem Gemüth, in das die Liebe nie hineingeschienen, das niemals Glück gekannt hat und das schließlich noch durch — seiner Meinung nach — demüthigende Erlebnisse vollends verbittert worden ist. Diese Freudelosigkeit, diese gänzliche Entbehrung der Liebe und des Glückes, die wesentlich in seiner eignen Verschlossenheit für die Liebe und für jede beglückende rein menschliche Empfindung ihren Grund hat, sie ist es, die ihn zum Bösewicht macht, denn sie schließt ihn aus von jedem Verkehr mit

harmlos glücklichen Menschen, weil derselbe ihn zwingt, selbst Glück und Freude zu heucheln, während ihm doch gerade schon der bloße Anblick Glücklicher ein Greuel ist, und so kommt er denn dahin, daß ihn seine eigne Freudelosigkeit unwiderstehlich treibt, fremdes Glück und fremde Freude zu vernichten. „Für mein Blut", sagt er, „schickt sich's besser, von Allen verschmäht zu werden, als ein Betragen zu drechseln, um Jemandes Liebe zu stehlen." Und dann: „Hätte ich meine Zähne los, so würde ich beißen." So schildert er sich selbst schon zu Anfang, noch ehe er von dem Glücke des ihm besonders verhaßten Claudio weiß, das natürlich seinen „Grimm" noch steigert: was Wunder also, wenn er nun danach strebt, es zu zerstören? Er beschließt, das feige Bubenstück zu wagen, weil es ihm in dem Schmerze Claudio's und des ganzen Kreises die einzige Genugthuung verheißt, deren sein finstres und darum menschenfeindliches Gemüth noch fähig ist. Sein Gemüth also und die Herrschaft, die es über ihn übt, trägt nach der Darstellung Shakspeare's die Schuld seines Frevels, durch Nichts deutet der Dichter an, daß er gemeint sei, ihn persönlich für denselben verantwortlich zu machen. Wie bei allen andern Charakteren, so will er auch hier nur das nothwendige Wirken des menschlichen Wesens selbst darlegen.

Fassen wir zusammen. Die Anschauung des Menschen, die Shakspeare in diesem Stücke niedergelegt hat, läßt sich nach der bis hieher von uns in's Auge gefaßten Seite so aussprechen: Der Mensch ist trotz alles Geredes von Selbstständigkeit und Freiheit nichts Andres als das willenlose Geschöpf seines Gemüthes, dieses ist die Macht, die seine Persönlichkeit und deren Entwicklung entscheidend bestimmt, und wenn danach einerseits von freier Selbstbestimmung und Herrschaft über das Leben nicht mehr die Rede sein kann, so bedarf es andrerseits nur einer gewissen Gemüthsanlage, um dem Bösen zu verfallen. So weit die Widersprüche, die Shakspeare herauskehrt und zum Theil grell genug beleuchtet — sehen wir jetzt, wie er auch sie wieder zu harmonischer Lösung führt.

In den beiden humoristischen Charakteren Benedict und Beatrice schlägt die Anlage des Gemüthes, die hier keinen Augenblick ernst gemeint war, von selbst wieder in's Gegentheil um. Es ist nur ein Triumph des Geistes, daß der vorlaute Verstand dieser beiden, auf die Thorheit und Schwäche der übrigen Sterblichen mit stolzer Sicherheit herabblickenden Charaktere gründlich und auf möglichst eclatante Weise gedemüthigt wird. Auch trifft die Niederlage, die sie erleiden, nur ihre persönliche Ueberhebung, nicht die menschliche Natur als solche. Ist es doch nur Schein, daß ihre Liebe ein Werk der List des Prinzen ist! Sie ist im Gegentheil das organische Product der Wahlverwandtschaft ihrer Charaktere und der Antheil des Prinzen an derselben reicht nicht weiter, als daß er fördernd in ihren Entwicklungsprozeß eingegriffen hat. Es ist allerdings wahr: zuerst treten die Beiden in herben und dem Anschein nach auf die Demüthigung des Andern hinzielenden Gegensatz und nur durch die Dazwischenkunst des Prinzen werden sie über denselben hinausgeführt und fassen nun erst Liebe für einander — aber nicht weniger wahr ist, daß diese erste feindliche Begegnung nur ein Zeugniß für das Interesse ist, das sie gleich anfangs und zwar wider Willen an einander nehmen, ja sie ist sogar noch mehr: sie ist das Product der durch die erste gegenseitige Berührung in ihnen hervorgerufnen mächtigen Gährung; der Eindruck, den die gegenüberstehende fremde Natur ihnen unbewußt auf sie gemacht hat, ist ein so tiefgehender gewesen, daß er ihre Freiheit einengt, sie streben also, seiner Herr zu werden, und wenn sich dieses Streben nun naturgemäß gegen die Person des Andern wendet, so ist damit doch nur seine Macht als Urheber des Eindrucks anerkannt. Weit entfernt daher, daß der „lust'ge Krieg", der sich zwischen ihnen entspinnt, ein Beweis wäre für die wirkliche Feindschaft ihrer Naturen, ist er im Gegentheil nur eine Wirkung der nicht zu überwindenden Anziehung, die sie auf einander üben, also ihrer Wahlverwandtschaft, und auf die Dauer, darf man sagen, würden Benedict und Beatrice bei der Reinheit ihrer Naturen, die wohl der Selbstdemüthigung, des Hasses aber kaum fähig sind, auch ohne

die Dazwischenkunft des Prinzen im Gegensatz zu einander nicht haben verharren können. Denn

> Was du nicht kannst hassen
> Und doch auch nicht lassen —
> O Mensch! da ist Nichts übrig geblieben,
> Als es von ganzer Seele zu lieben.

Auf diesen Gedanken hat Shakspeare das ganze Verhältniß Benedict's und Beatricens von ihrem ersten fast feindlichen Gegensatz bis zu dem Durchbruch der Liebe in ihnen begründet, und da versteht es sich denn von selbst, daß er diese letzte Krisis äußerlich zwar durch die List des Prinzen, innerlich aber durch die freie That der Selbstdemüthigung motivirt. In Worten freilich spricht sich diese schönste Aeußerung ihrer bei aller Frische und Lebendigkeit doch tiefen Naturen, wie es bei ihrem Widerstreben gegen jede Gefühlsäußerung nicht anders sein kann, kaum oder doch nur in dieser oder jener leichten Wendung aus, thatsächlich aber ist sie vorhanden: sie beugen sich ernstlich vor dem, sogar den strengen Tadel nicht meidenden Urtheil ihrer Nächsten und sie beugen sich vor einander, vor dem, was ihnen in dem Andern plötzlich als dessen eigentliches, über seine äußere Erscheinung hinausreichendes, ideales Wesen aufgegangen ist, sie demüthigen sich also ernstlich von innen heraus, und was sie dazu führt, das ist die Macht des Gemüths in ihnen, der in der Innerlichkeit des Gemüths sich offenbarende sittliche Geist. Also: wohl dem, der einer Demüthigung wie Benedict und Beatrice unterliegt! denn diese Demüthigung ist das Werk des sittlichen Geistes, der über ihn noch Macht hat.

Wie aber lösen sich die Widersprüche in dem ernsten, hart an das Tragische heranstreifenden Theil des Stückes? Wir beginnen wieder mit Claudio. So viel haben wir bereits gesehen: wenn Claudio's Liebe sich als unfähig erweist, den Argwohn gegen die Geliebte von sich fern zu halten, wenn sie sogar in absolutes Mißtrauen umschlägt, so ist es nur, weil sie die vollste, rückhaltloseste Hingebung seiner selbst gewesen war, weil also mit dem ersten Gedanken an die Möglichkeit einer Täuschung sogleich seine

ganze persönliche Existenz in Frage stand und weil sein unbedingtes Zutrauen zu Hero ihn diese Möglichkeit ganz hatte übersehen lassen. Wenn also die Ränke Don Juan's, der ihm diese Möglichkeit plötzlich als verwirklicht vor die Seele stellt, ihr Ziel bei ihm nicht verfehlen, so ist der Beweis allerdings geführt, daß auch die hingebendste Liebe, ja gerade diese für verwundbar gelten muß, die menschliche Natur aber ist damit nicht herabgezogen, im Gegentheil ein solches Unterliegen, dessen Quelle in dem Glauben an die Wahrheit liegt, kann sie nur adeln.

Aber ein noch viel herberer Widerspruch ist übrig, die erbarmungslose Härte, die Claudio in der Kirche im Augenblick der Trauung gegen seine frühere Geliebte übt und die ihn fast zu ihrem Mörder macht. Zwar tritt gerade hier sein reiner Schmerz um Hero's Schande mildernd ein und Shakspeare will, daß wir denselben so empfinden, er läßt ihren eignen Vater als Fürsprecher Claudio's auftreten, „der so sie liebte", sagt der Alte, „daß ihre Schmach erzählend Er sie mit Thränen wusch". Aber als eine Lösung des herben Mißklangs betrachtet doch auch er selbst den Schmerz Claudio's nicht, er gibt uns eine andre, und der Einblick in das menschliche Gemüth, den er uns hier thun läßt, gehört zu den größten Schönheiten dieser reichen und doch so anspruchslosen Dichtung. Es ist eine Eigenthümlichkeit dieses Dichters des protestantischen Geistes, die wir wohl noch ein Mal näher in's Auge fassen werden, daß er, wo es ihm darauf ankommt, einen unbefangnen, von Partheileidenschaft nicht geblendeten und ebenso tiefblickenden wie liebevollen Beobachter oder Berather der Menschen in die wild erregte Handlung eingreifen zu lassen, vorzugsweise gern einen Mönch, also gerade einen der vom Protestantismus geächteten Repräsentanten des Katholizismus, einführt. Wir führen zum Beleg nur den Bruder Lorenzo in Romeo und Julie, den Pater Thomas und den als Mönch verkleideten Herzog in Maß für Maß an und Isabella in demselben Stücke kann ebenfalls als Beispiel gelten. Einen solchen heiligen Charakter nun führt er auch hier ein und ihn macht er zum Wortführer des Gedankens, in dem sich ihm auch dieser Wider-

spruch löst. Claudio, so lautet dieser Gedanke, kann in seiner Verhärtung gegen Hero nicht beharren, „hört er, daß seine Worte sie getödtet". Und nun schildert er den Prozeß, der sich auf diese Nachricht, die wieder durch das Thor des Ohres in seine Seele einziehn soll, in ihm vollziehen wird:

Mit süßer Macht schleicht ihres Lebens Bild
Sich in die Werkstatt seiner Phantasie,
Und jedes liebliche Organ des Lebens
Stellt sich, in köstliches Gewand gekleidet,
Weit zarter, rührender, voll frischeren Lebens
Dem innern Auge seines Geistes dar,
Als da sie wirklich lebt'. Dann wird er trauern,
Wenn Lieb' in seinem Herzen je geherrscht,
Und wünschen, daß er nicht sie angeklagt,
Selbst wenn er auch die Schuld als wahr erkannte.

Man sieht, was Shakspeare hier schildert, ist das Unvermögen des menschlichen Gemüths, die Kränkung länger festzuhalten als die Liebe, ja, es ist mehr, es ist jenes in dem reinen Menschen ihm selber unbewußt wirkende, über alles Selbstische hinausreichende Bedürfniß, was er ein Mal geliebt, von allen Flecken und Schlacken geläutert vor sich zu sehen, der Zug nach Verklärung theurer Hingeschiedner, die wir im Leben gekränkt oder nicht hoch genug gehalten, denn „erst, wenn es verloren", sagt Shakspeare,

Erkennen wir den Werth, den uns Besitz
Mißachten ließ.

Dieses innige Sichvertiefen in den Werth eines einst geliebten Wesens, das wir, nachdem wir es verloren, „in köstliches Gewand kleiden", um wie zu einem höheren Wesen zu ihm aufzublicken — es ist ein tief frommer Zug unsrer Natur, der manche Flecken unsres Handelns wieder austilgt, und er ist es, auf dessen Wirken auch in Claudio Shakspeare hier verweist. Der Gang der Handlung, der unmittelbar nach dem erbarmungslos über die unschuldige Hero verhängten Gericht zur Entdeckung des Bubenstücks Don Juan's führt, schneidet die innere Entwicklung Claudio's nach dieser Richtung ab, das allmähliche Auftauchen der Reue in

seiner Seele über seine Härte gegen Hero kann Shakspeare uns nicht zeigen, dafür aber zeigt er uns nun, wie sein Gemüth ihn zur wirklichen Verklärung der vermeintlich Todten treibt, „deren Herz Verläumdung brach"; hier in der Scene am Grabe ist Alles rein und schön, und wenn wir Anstoß daran nehmen, daß Claudio, um seine That zu sühnen, sich bereit erklärt, Leonato zu Liebe eine neue Ehe mit einer ihm innerlich wie äußerlich völlig Fremden einzugehen, so ist doch das zu Grunde liegende Motiv so tief sittlich, daß es uns selbst damit fast versöhnen könnte, denn dieses ist wieder die Selbstdemüthigung, dasselbe, das schon in Benedict's und Beatricens Seelenleben eine so große Rolle spielte und das auch in Claudio's Falle unmittelbar aus dem reinen Drange seines Gemüths entspringt. Das Gemüth also — ist der Sinn —, das in seiner stürmischen Erregtheit den Frevel verschuldete, es hat auch wieder sittliche Kraft genug, ihn von innen heraus zu sühnen.

Wir haben Hero bisher noch ganz unbeachtet gelassen, obgleich sie doch, wenn auch nur passiv, im Mittelpunkt des ganzen zweiten Theils des Stückes steht. Shakspeare entfaltet in ihr noch eine andre Seite des Grundmotivs, er legt den Nachdruck hier nicht auf die menschliche Schwäche und Gebrechlichkeit selbst, sondern auf die verhängnißvollen Folgen, die sie nach sich zieht und die er in der großen Scene des vierten Acts, in der Hero's Schicksal sich erfüllt, mit einer im Tiefsten erschütternden Gewalt darstellt. Hero wird öffentlich entehrt, in dem Augenblick des höchsten Glückes, als sie ihrem Geliebten eben angetraut werden soll und, völlig arglos, selbst das Ja! bereits gesprochen hat, wird sie gerade von ihm tödtlich beschimpft, sie wird das Opfer jener menschlichen Gebrechlichkeit, der sich Claudio nicht entziehen konnte. Shakspeare faßt in dieser Scene die ganze furchtbare Bedeutung derselben zusammen, und wie tief sie ihn selbst ergriffen hat, das zeigt eben die erschütternde Gewalt, die er hier entfaltet. Aber wie löst er nun diese letzte und herbste Consequenz des in der menschlichen Natur selbst liegenden Widerspruchs? Es versteht sich von selbst, daß hier in letzter Instanz eine Disharmonie übrig

bleibt, aber sie gestaltet sich zu einer tragischen und findet darin ihre Lösung. Wenn Hero auch zu Grunde ginge, schon die Reue Claudio's und die Verklärung ihres Namens nach ihrem Tode würden uns über den Schmerz hinausheben. Und dazu nun die eigne schöne Natur Hero's! Sie tritt nach dieser Seite fast heraus aus der Sphäre, in die das Stück hineingestellt ist. Ihre Liebe wenigstens liegt außer dem Bereich des Schicksals. Die schweren Erlebnisse, die sie treffen, können sie körperlich zu Boden werfen, können ihr Glück zertrümmern und ihre Lebensfreude brechen, aber ihrer Liebe vermögen sie Nichts anzuhaben, sie ist auch über das Mißtrauen hinaus, das bei Claudio die Kehrseite seiner rückhaltlosen Hingebung bildete; wie in der Julie der beiden Veroneser und in Adriana in der Komödie der Irrungen, so verherrlicht Shakspeare auch hier wieder die Liebefähigkeit der weiblichen Natur, die der des Mannes ewig überlegen bleibt.

Wir kommen zu den noch übrigen Charakteren des ernsten Theils der Handlung. Der Gedanke, den Shakspeare in ihnen — mit Ausnahme Don Juan's — darstellt, läßt sich etwa so aussprechen: Wohl ist es wahr, der Mensch ist verwundbar, weil er Gemüth hat, und diese Verwundbarkeit kann seine Liebe in Haß, seine Freundschaft in Feindschaft verwandeln, ja sie kann selbst sein sittliches Wesen zerstören und ihn so um den ganzen Gewinn seines Lebens bringen — aber was wäre er nichtsdestoweniger ohne sie? Was wäre der Prinz ohne das sittliche Pathos, das ihn antreibt, sich gegen einen alten, treuen Freund auf die Seite seines, wie er meint, schmachvoll betrognen jungen Schützlings zu stellen? Und was gibt ihm dieses Pathos, wenn nicht eben sein verwundbares Gemüth, das sich durch die diesem zugefügte Kränkung mitgetroffen fühlt? Was wäre ferner Leonato ohne jene, über sein eignes Ich hinausreichende Vaterliebe, die sein Pathos bildet und die dem alten Mann den Muth gibt, den in der Blüthe seiner Kraft stehenden jungen Krieger, gleich als wäre ihm seine eigne Jugend plötzlich zurückgekehrt, zum Zweikampf zu fordern? Selbst auf den unbedeutenden, halb geistesschwachen, immer mit dem Kopfe wackelnden Antonio, den Bruder Leonato's, fällt

von dieser Seite noch ein heller Lichtglanz. Der alte und altersschwache Mann gewinnt plötzlich wieder Jugendfeuer und wächst weit über sich hinaus zu sittlicher Bedeutung, indem er für den schwergekränkten Bruder einsteht, den er an seinen Gegnern rächen will. Und dieses Motiv erstreckt seine Wirkungen dann auch noch auf Benedict und Beatrice und zieht auch diese scheinbar nur der leichten und heitren Seite des Lebens zugewandten Charaktere in seinen Kreis hinein. Beatrice erscheint hier zum ersten Mal völlig beherrscht von ihrem Gefühl und in glühender Erregtheit; während sie die Aeußerungen ihrer Liebe für Benedict immer noch wieder mit Scherz und Witz durchkreuzt, gibt sie sich ihrem Zorn über die Kränkung Hero's und ihrem Schmerz um sie gefangen, sie wünschte, ein Mann zu sein, um sie zu rächen, sie will, wenn Benedict die Rache nicht übernimmt, „als Weib sich grämen und sterben". Und Benedict seinerseits stellt sich trotz seiner innigen Liebe zu Claudio von vornherein auf die Seite der von ihm gekränkten Hero; wie innig und tief mit ihm verwachsen seine Liebe zu Claudio ist, tritt eben jetzt erst deutlich hervor: „O, nicht für die ganze Welt!" erwidert er in jähem Schrecken, als Beatrice plötzlich mit der Forderung an ihn heraustritt, Claudio zu tödten. Und dennoch ist dies nur das letzte krampfhafte Ringen seiner alten Liebe für den Freund, sein für die Schwachen und Unterdrückten warm fühlendes Herz hat längst für Hero, gegen Claudio entschieden und so, nicht aber aus nachgiebiger Schwäche gegen die Geliebte, gelobt er, Beatricens Forderung zu erfüllen. So ist die Verwundbarkeit des menschlichen Gemüths in allen diesen Charakteren nur die Kehrseite des sittlichen Pathos, das in ihnen lebt, und dieses hebt auch sie selbst zu sittlichen Wesen empor.

Wir werfen jetzt noch einen Blick auf das Clown-Element, dem Shakspeare in diesem Stück die wichtige Rolle zugetheilt hat, als Werkzeug der Vorsehung zu dienen und den Schurkenstreich Don Juan's aufzudecken. Was der Verstand des Prinzen und Claudio's nicht durchschaut hat, das bringt die Einfalt der Clowns, allerdings ohne daß sie's wissen, an den Tag, und so gestaltet sich

die reich bewegte und tief erregte Handlung zuletzt in der That noch zu „Viel Lärmen um Nichts“. Aber damit ist doch die Bedeutung der Clowns mitnichten schon erschöpft, auch sie oder doch ihren Haupt- und Obmann, den Constabler Holzapfel, den wir allein in's Auge fassen, hat Shakspeare wieder aus dem Grundmotiv des Stückes heraus geschaffen, und auch er muß ihm noch dienen, die ideale Bedeutung der Verwundbarkeit des Menschen zu versinnlichen. Der alte ehrliche Holzapfel ist ein durch und durch friedliebender Mann, im Grunde zu Nichts weniger berufen als zu der Würde eines Constablers, die er bekleidet, denn selbst einen Dieb einzustecken, geht ihm gegen sein Gefühl, weil er denselben damit kränken könnte; auch ist er viel zu klug und weise, um sich nicht zu sagen, daß, wer Pech angreift, sich besudelt. Diese Weisheit bildet neben seiner Friedfertigkeit den Grundzug seines Wesens, er hat die Schwäche, sich für ein Wunder von Gescheidtheit und, wie seine Vorliebe für Fremdwörter zeigt, auch von Gelahrtheit zu halten, für ein entschiednes Genie, ähnlich wie Zettel der Weber im Sommernachtstraum, nur daß dessen Genialität auf dem Gebiet der schöpferischen Künstlerphantasie lag. Es kommt hier zu höchst ergötzlichen Scenen, die ein Mal diese seine Genialität und dann seine Verliebtheit in sich selbst vor uns entfalten. Denn natürlich ist er nun ein wenig eitel, er ist wirklich zärtlich verliebt in sich, und noch hat Niemand gewagt, ihn in seiner Freude an sich selbst zu stören. Da erlebt er es, daß einer der Spitzbuben ihn einen Esel schimpft, und damit ist nun auch er plötzlich wie umgewandelt, sein stilles Glück ist zerstört und der eben noch so friedfertige Mann setzt die Gerichte in Bewegung, um sich bezeugen zu lassen, daß er ein Esel „ist“ — aber was ist es, was ihn so empfindlich macht gegen diese Kränkung, wenn nicht das ihn ganz ausfüllende Gefühl der Unverletzlichkeit der menschlichen Persönlichkeit, die er so würdevoll repräsentirt und die im vollsten Sinn des Worts sein Pathos bildet? Wir rufen also wieder, wie bei Lanz und dessen Geistesverwandten: Vive la bagatelle! oder zu Deutsch: Hoch Holzapfel und seine Verliebtheit in sich selber!

denn auch in ihr spiegelt sich noch die Fähigkeit zum Pathos, zum wirklichen Ergriffenwerden von einer über den Einzelnen hinausreichenden Macht, und diese Fähigkeit erhebt den Menschen von vornherein in die sittliche Sphäre.

Es bleibt jetzt nur noch der in Don Juan dargestellte Widerspruch zu lösen, daß es nämlich eine Gemüthsart gibt, die durch sich selbst zum Bösen hintreibt. Hier scheint ein versöhnendes Element gar nicht vorhanden; nirgends eröffnet uns der Dichter einen Blick in das allmähliche Werden des Bösen in diesem finstern Charakter, es bleibt dabei: das Böse war von Anfang an in ihm, es mag durch seine Erlebnisse in ihm entwickelt, vertieft und gesteigert worden sein, aber er barg es von vornherein in sich, in dem freudelosen, düsteren Gemüth, das die Natur ihm mitgegeben, er ist prädestinirt zum Bösewicht; wie die reprouvés Calvin's ist er gleichsam von Ewigkeit her von der göttlichen Gnade ausgeschlossen, ja ihm ist selbst die Empfänglichkeit für das Menschlich-Gute und für jede milde menschliche Empfindung ein für alle Mal versagt geblieben. Und so zeigt ihn denn der Dichter auch nicht mit sich selbst zerfallen oder von Reue über seine Frevelthat ergriffen, wir sehen ihn nur zu seiner Bosheit auch noch die Schmach der Feigheit fügen, er wagt nicht einmal, seinen Haß den Menschen gegenüber trotzig zu vertreten, sondern flieht, um sein elendes Leben in Sicherheit zu bringen.

Das ist zum ersten Mal ein wirklich düstrer Zug in Shakspeare's Anschauung des Menschen und er ist um so bemerkenswerther, da der Dichter bei seinem ersten Auftreten, als er die Lucretia schrieb, gerade dem Bösen gegenüber die eigne Verantwortlichkeit des Menschen auf das Entschiedenste aufrecht erhalten wissen wollte. Seine Anschauungsweise hat sich also nach dieser Seite hin geändert; er hat sich, seit er die Lucretia schrieb, zu sehr vertieft in die Schranken und Bedingungen des Menschen, als daß die absolute Freiheit desselben ihm noch eine Wahrheit sein sollte. Aber eben deshalb blickt er nun mit einer gewissen Milde auf den, dem Bösen verfallenen Charakter, er überliefert ihn freilich auch hier der äußern Strafe, aber er verurtheilt und

verdammt ihn nicht mehr, er wirft die eigentliche Schuld auf die Natur, aus deren Schooß er so hervorgegangen, daß er dem Bösen sich nicht entziehen konnte, und indem er ihn dann als eine moralische Mißgeburt, als eine der abnormen Schöpfungen der Natur betrachtet, löst sich ihm zuletzt doch auch dieser letzte und herbste Widerspruch.' Allerdings, sagt er, gibt es eine Gemüthsanlage, die durch sich selbst zum Bösen führt, aber diese Anlage gibt sich schon dadurch als eine abnorme zu erkennen, daß sie den Menschen isolirt und ihn für jede freundliche Empfindung unzugänglich macht. Das Wesen des normalen menschlichen Gemüths ist Liebefähigkeit. Das beweist gerade Don Juan, der, weil ihm diese Fähigkeit versagt ist, aus der Gemeinschaft der Menschen schon von vornherein ausgeschlossen ist.

Von hier aus läßt sich das Resultat der ganzen Dichtung leicht fixiren. Wir stehen wieder vor der vollsten Rechtfertigung des menschlichen Wesens. Der Dichter stellt die verschiedensten Charaktere und Entwicklungsstufen auf, Menschen des nüchternen Verstandes und der glühenden Empfindung, unerfahrne jugendliche Charaktere neben reifen Männern und Greisen, die ein vielbewegtes, reiches Leben hinter sich haben — und sie Alle erliegen den Mächten des Gemüths, die sie beherrschen sollten, sie beweisen also, daß wirklich das Gemüth den Menschen ein für alle Mal des Ruhms der Unverwundbarkeit beraubt und somit auch sein geistiges Sein in die Sphäre der Endlichkeit herunterzieht. Aber was dem Gemüthe diese scheinbar so verhängnißvolle Bedeutung gibt, das sind doch wieder nur die höchsten Interessen des Geistes selber — nach unsrem Stücke vor Allem die Liebe in ihren mannigfaltigen Formen, die das Gemüth mit seiner Wärme erst in das Blut des Menschen überführt — und so ist es denn gerade wieder das Gemüth, das den Menschen erst über sein endliches Sein hinaus zu der Würde eines sittlichen Wesens emporhebt. Er ist nur deshalb verwundbar, weil er liebefähig ist. Das ist es, was Shakspeare in diesem Stück zu lebendiger Anschauung bringen, was er in erster Linie sich selbst in dem dargestellten Lebensbilde als positive Wahrheit vor Augen stellen wollte; denn

natürlich ist er auch hier wieder von seinem subjectiven Interesse ausgegangen und hat den Zweifel selbst durchlebt, dessen Ueberwindung er darstellt.

Wir stehen am Schlusse dieser merkwürdigen Dramenreihe und werfen noch einen Blick zurück. Wir haben gesehen, wie alle die Stücke, die sie bilden, in so festgeschlossner, objectiver Form sie vor uns treten, doch subjectiven Ursprungs sind und zunächst nur die Bestimmung haben, eine dem Dichter neu aufgegangne Wahrheit auszusprechen. Das Lebensbild, das er in ihnen aufrollt, soll ihm persönlich die höhere Natur des Menschen, seine sittliche Würde und seinen über das Endliche hinausreichenden ewigen Wesensgehalt in greifbarer Gestalt vor Augen führen; deshalb schafft er diese Stücke, deshalb stellt er alle diese Charaktere auf und führt sie durch eine Entwicklung hindurch, die ihren ganzen Inhalt zu Tage fördern muß und die jedes Mal wie eine Feuerprobe ist, die nicht nur sie, sondern die das menschliche Wesen selbst zu bestehen hat, das sie vertreten. Und wenn nun das Bild dieser bis in ihre letzten Consequenzen hineingetriebnen Entwicklung des eigentlichen Lebenskeims seiner Geschöpfe vor ihm steht, so hat er in ihm das Anschauen dessen, was er suchte: der ideale Gehalt des menschlichen Wesens liegt offen vor ihm ausgeprägt in lebendigen Gestalten und erprobt in dem Feuer des Prozesses, durch den er selbst ihn hindurchgetrieben. So stellt er sich in den beiden Veronesern den sittlich=geistigen Gehalt der Naturmacht vor Augen, so in der Komödie der Irrungen die Selbstständigkeit des menschlichen Geistes, so weiterhin im Sommernachtstraum die schauende und schöpferische Kraft der Phantasie und so endlich in Viel Lärmen um Nichts die den Menschen über sein individuelles endliches Sein hinaushebenden Mächte des Gemüths. Ueberall ist das, was ihn zum Dichten antreibt, der Drang, glauben zu dürfen an den Menschen und die Gewähr seines Glaubens in durch und durch realen Bildern vor sich zu fixiren.

Durch dieses Streben des Dichters gewinnen nun die vier Stücke einen durchaus eigenthümlichen Charakter. Sie verfolgen

ja nicht, wie das gewöhnliche Lustspiel, die Tendenz, einzelne Schwächen und Thorheiten, vielleicht auch Laster der Menschen zu geißeln oder dem Gelächter preiszugeben — wo dann nach Goethe's Ausspruch die Schadenfreude nicht geringen Antheil an dem durch sie hervorgerufnen Wohlbehagen des Zuschauers hat —, sondern sie wollen die ewigen Schranken des menschlichen Wesens selbst darstellen und begründen so den künstlerischen Genuß gerade umgekehrt auf einen Act der Selbsterniedrigung, auf das uns abgenöthigte Bekenntniß, daß wir endliche, beschränkte, nach allen Seiten unfreie und in sich befangne Wesen sind. Und daß es dem Dichter Ernst ist mit dieser uns auferlegten Selbsterniedrigung, haben wir gesehen; die Rechtfertigung des Menschen, die am Schluß herausspringt und die von Anfang an über dem Ganzen schwebt, führt stets durch die tiefste Demüthigung, durch die rücksichtsloseste Bloßlegung seiner Schwäche und Beschränktheit hindurch und kommt immer nur auf ihrer Grundlage zu Stande. Sie ist auch, wie wir sahen, nie mehr als eine Begnadigung des Menschen und sie kann nicht mehr sein, weil der Dichter keinen andern Maßstab hat, um ihn zu messen, als den des absoluten Geistes, vor dem er dann natürlich ohne die Gnade, d. h. ohne das Zugeständniß seiner prinzipiellen Nichtigkeit, nach keiner Seite hin bestehen kann. Man sieht, die Selbstdemüthigung ist das eigentliche Agens in der Seele des Dichters und sie allein vermittelt auch die Freude am menschlichen Wesen, wie es ist, mit allen seinen Schranken, die diese Stücke in dem Zuschauer erregen, denn sie erhebt nun allerdings selbst das endliche Ich des Menschen zu einem Wesen von unendlichem Werth, das volles Recht hat, sich an sich zu freuen. Und das ist es denn auch, was diesen so anspruchslosen Stücken ihre Eigenthümlichkeit und ihre hohe ethische Bedeutung gibt, man kann sagen: sie sind trotz ihres Ursprungs auf rein menschlichem Boden und trotz des vielfach in vollem Uebermuth sich entfaltenden Humors ächte Producte des protestantischen Geistes, auch nach dessen religiösem Inhalt, und sie sind es nach verschiednen Seiten hin. Ist doch selbst der Humor, wie Vischer gezeigt hat, Nichts weiter als eine Begnadigung des

Endlichen und Bedingten vor dem unendlichen absoluten Geiste und geht doch die letzte Tendenz dieser Stücke mit ihrer auf die Gnade begründeten Rechtfertigung des Menschen überall darauf hin, ihn als ein sittlich=geistiges Wesen heraustreten zu lassen: eine Anschauung des Menschen, mit der ja gerade der Protestantismus in die Welt tritt. Wir begegnen also in diesen Stücken wieder demselben Geiste, den wir schon in den Erstlingswerken des Dichters trafen, und was seine persönliche Entwicklung angeht, so ist das Resultat, bei dem wir ihn hier anlangen sehen, daß er eingeht in die Bedingungen des menschlichen Wesens und sich zum Herrn derselben macht. Die Stücke stellen gleichsam die geistige Wiedergeburt Shakspeare's dar, nicht aus dem Glauben, wohl aber aus der Erkenntniß des ewigen Gehalts der menschlichen Natur.

Verlorne Liebesmüh.

Wir kommen zu zwei Komödien des Dichters, die einer wesentlich andern Richtung seines Geisteslebens entsprungen sind, „Verlorne Liebesmüh“ und „Die gezähmte Widerspenstige“. In diesen beiden Stücken nähert sich die Shakspeare'sche Komödie dem, was man gewöhnlich unter Lustspiel versteht, und in der That sind es hier nun einzelne Verkehrtheiten und Schwächen der Menschen, die der Dichter geißelt. Der Mensch, wie er hier vor uns tritt, erscheint nicht mehr als das Product der mit Nothwendigkeit wirkenden Factoren seiner Natur, sondern als ein freies Wesen, der Dichter sucht ihn in der Sphäre seiner Freiheit auf, und deren erste und allgemeinste Grenzen zu ziehen, ihm den Weg zu ihr zu zeigen, ist das Interesse, das ihn erfüllt. Er erscheint daher in diesen Stücken in der Eigenschaft des Pädagogen, des Lehrers und Mahners der Menschheit, und so voll des genialsten Uebermuthes sie sind, der tiefe sittliche Ernst steht doch immer im Hintergrunde, ja er verdrängt sogar in beiden Stücken zuletzt die harmlos heitre Stimmung und hebt auch sie damit wieder über das Niveau des gewöhnlichen Lustspiels hinaus. Wir haben übrigens hier nur ihren allgemeinen Charakter bezeichnen wollen, nicht den ästhetischen Werth, den sie in Anspruch nehmen dürfen. In letztrer Beziehung steht die gezähmte Widerspenstige tief unter allen andern Werken des Dichters und kann namentlich dem heutigen Menschen nur noch durch die fast verschwenderische Entfaltung des zwar derben, darum aber nicht minder glänzenden Witzes interessiren.

Was die Zeit ihrer Entstehung angeht, so schließen sich beide Stücke aller Wahrscheinlichkeit nach sehr eng an die beiden Veroneser und die Komödie der Irrungen an; sowohl Sprache und Versbau wie der ganze Charakter der Stücke führen darauf hin, daß sie bereits vor dem Jahre 1594, also vor dem Sommernachtstraum entstanden sind, der sie namentlich an technischer Vollendung der Composition weit überragt. Die innere Verwandtschaft beider Stücke haben wir schon hervorgehoben; wir fügen hier hinzu, daß sich dieselbe bis auf die ihnen zu Grunde liegenden Handlungen erstreckt; die Handlung von „Verlorne Liebesmüh" wird schon durch den Namen des Stückes bezeichnet, das in der That die verlorne Liebesmüh' des Königs von Navarra und der Seinen darstellt. Im Gegensatz hierzu führt uns die gezähmte Widerspenstige die mit Erfolg gekrönte Mühe Petruchio's vor, die widerspenstige Schöne zu seinem Weib zu zähmen, und Niemand wird leugnen, daß man auch diese Mühe, der überdies das Werben Lucentio's um Bianca parallel läuft, wohl eine Liebesmühe nennen kann. Nun gibt es merkwürdigerweise in dem mehr genannten literarhistorischen Werke von Meres, Palladis Tamia, eine Notiz, nach welcher Shakspeare neben Verlorner Liebesmüh auch ein Stück mit dem Titel „Gewonnene Liebesmüh" geschrieben hat, das sich in unsrer Sammlung nicht findet, und diese Notiz ist in keiner Weise anzufechten, während andrerseits die Annahme, das Stück sei verloren gegangen, als beispiellos und unerklärlich ebenso wenig statthaft ist. Man hat daher, gestützt auf die Thatsache, daß ein und dasselbe Stück häufig zwei Namen führte, der Vermuthung Farmer's beigepflichtet, Meres habe mit „Gewonnener Liebesmüh" das Stück bezeichnen wollen, das in der uns überlieferten Sammlung der Werke Shakspeare's den Titel: „Ende gut, Alles gut" an der Spitze trägt. So sehr nun auch die Fabel dieses Stückes die Bezeichnung der gewonnenen Liebesmüh rechtfertigen möchte, so ist dennoch die Farmer'sche Vermuthung völlig unhaltbar. Das Werk des Meres erschien im Jahre 1598 und alle sowohl äußere wie innere Merkmale, Sprache und Versbau nicht weniger wie der in „Ende gut, Alles gut" her-

vortretende gedrängte und gedankenvolle Tiefsinn, dazu die künstlerische Tendenz des Stückes, die mit der verlornen Liebesmüh nicht das Mindeste gemein hat, Alles führt darauf hin, wie die Vertreter dieser Ansicht selbst offen bekennen, daß dieses Stück in einer spätern Zeit entstanden sein muß und folglich unter jener Bezeichnung nicht kann gemeint gewesen sein. Was also liegt näher, als auf die gezähmte Widerspenstige zu schließen, zumal da Meres gerade dieses Stück in seiner Aufzählung der Shakspeare'schen Dramen unerwähnt läßt? Daß es, wie schon bemerkt, ziemlich gleichzeitig mit „Verlorne Liebesmüh" entstanden ist, gibt dieser Annahme noch eine neue Stütze.

Wir wenden uns zu der Verlornen-Liebesmüh. Ob und woher der Dichter den Stoff des Stückes entlehnt hat, ist bis jetzt noch nicht ermittelt worden. Die Intrigue ist leicht geschürzt, die Charaktere nur soweit individualisirt, wie es die sehr allgemeine künstlerische Tendenz des Stückes, die wir bald kennen lernen werden, forderte. — Der Dichter versetzt uns an den Hof des Königs von Navarra, der sich mit drei seiner Großen durch feierlichen Eid verbunden hat, „Krieg zu führen gegen die eignen Neigungen und gegen die ungeheure Heerschaar der weltlichen Gelüste." Drei Jahre wollen sie zusammen eine Art Mönchsleben führen nach einer von ihnen selbst aufgestellten strengen Regel, die ihnen auferlegt, während dieser ganzen Zeit ein Mal keine Frau in ihre Nähe kommen zu lassen und dann sowohl Speise und Trank wie Schlaf sich nur im allergeringsten Maße zu gestatten. Statt diesen irdischen Bedürfnissen wollen sie dem Drange nach geistiger Nahrung leben und gemeinsam nach Wahrheit forschen, „den gröberen Reiz der Welt und ihrer Freuden dem stumpfen Knecht der groben Welt" überlassend. Und für diesen hochherzigen Entschluß begrüßt der König sie und sich selber schon zum Voraus als „tapfere Sieger" und verkündigt ihnen, daß der Ruhm auf ihrem Grabe leben und sie zu Erben der ganzen Zukunft machen werde. Man sieht, es handelt sich für diese, mit allen Gütern der Welt reich ausgestatteten, vornehmen jungen

Männer um nichts Geringeres als um ein Priesterthum der Wahrheit, und um zu diesem Höchsten, was dem Menschen zu erreichen vergönnt ist, sich aufzuschwingen, schrecken sie selbst vor dem Märtyrerthum nicht zurück, das nun ein Mal unauflöslich mit der Würde dieses Priesterthums verknüpft ist: sie entsagen freiwillig allen Freuden dieser Welt und fassen den heldenmüthigen Entschluß, die eingebornen Neigungen und Triebe der menschlichen Natur zu unterdrücken.

Aber ganz frei von allen Schwächen sind die „tapferen Sieger“ vorläufig wenigstens noch nicht. Zuerst schleicht sich unverkennbar ein wenig menschliche Eitelkeit in ihr hochherziges Streben ein, sie blicken mit etwas gar zu stolzer Verachtung auf die „stumpfen Knechte der Welt“ hinunter und der verführerische Glanz des Ruhms, den ihr Martyrium ihnen schaffen soll, hat offenbar nicht wenig Antheil an ihrem Entschluß gehabt. Auch deutet die, wenn auch nicht gerade kurze, doch sehr bestimmt begrenzte Zeit von drei Jahren, auf die sie ihre Entsagung von vornherein beschränkt haben, auf eine gewisse weise Vorsicht, die sonst den Propheten der Menschheit nicht eigen zu sein pflegt; der Rücktritt in die Welt mit ihren Freuden steht ihnen nach drei Jahren wieder offen, und was sind am Ende drei Jahre bei dem jugendlichen Alter, in dem sie sämmtlich noch stehen? Vor Allem aber scheint es nicht, als ob sie bis dahin schon wenn auch nur eine Ahnung von der neuen Wahrheit hätten, die sie der Welt verkünden und zu deren Ehre sie sich zu Märtyrern der Menschheit machen wollen. Sie wollen sie nur finden oder vielmehr sie wollen nur „studiren“, das Unerforschliche, was es nun auch sei, durch Studium ergründen, und weil sie der Kraft ihres bloßen guten Willens, der guten Vorsätze, mit denen in Dante's göttlicher Komödie bekanntlich der Weg zur Hölle gepflastert ist, selbst nicht recht trauen, deshalb sind sie dazu geflüchtet, sich durch einen feierlichen Eid zu binden; der Eid soll ihnen die Festigkeit geben, die sie in ihrem eignen innern Drange nicht finden. Kurz, Shakspeare führt uns in diesen Hauptgestalten seines Lustspiels Charaktere vor, die kühn genug sind, sich ohne inneren Beruf aus

bloßer Eitelkeit und Großmannssucht zu Helden des Geistes aufzuwerfen, und diese Eitelkeit und Großmannssucht, oder sagen wir lieber: dieser geistige Hochmuth ist es, den er in unserm Stücke geißeln und in seiner innern Hohlheit und Frivolität bloßstellen will.

Wir betrachten die vier jungen Männer, auf deren Demüthigung es der Dichter hauptsächlich abgesehen hat, noch etwas näher. Sie sind sämmtlich von, man kann fast sagen, glänzender Begabung, die den ihr angemessnen Spielraum freilich sicher eher in den prunkenden Salons der vornehmen Welt, aus der sie stammen, als in dem stillen Studirzimmer des Gelehrten finden würde. Neben einem bestechenden Aeußern zeichnet sie Alle eine gewisse Geistreichigkeit und ein rascher, leichter Witz aus, der gern auf Kosten Andrer lacht und den sie nicht gerade gewohnt sind zu zügeln. So wenigstens die drei Genossen des Königs, denn er selbst ist von ernsterer Geistesart und würdigerer Haltung, wenn auch nicht weniger als Jene voll Eitelkeit und Sucht zu glänzen. Von ihm ist offenbar der erste Gedanke zu dem großen Unternehmen ausgegangen, gegen das nur Biron, der geistig Bedeutendste, aber auch der Leichtfertigste von Allen, Einwendungen erhoben hat. In diesem Biron stellt Shakspeare den Hochmuth, der sie Alle plagt, in der concentrirtesten Gestalt dar. Es ist der Hochmuth des schöngeistigen und geistreichen Menschen, der, selbst nie berührt von dem Ernst des Lebens, mit dem Leben spielen und mit brillanten Redensarten sich über die sittlichen Schranken hinwegsetzen zu dürfen meint. Biron ist der Ansicht, daß alle einzelnen Punkte des Gelübdes, das er ablegen soll, absolut unhaltbar seien, er übergießt sie sogar mit Spott und Hohn und zeigt mit den geistreichsten und schlagendsten Gründen, daß der Weg, den man einschlagen wolle, schon im Prinzip ein falscher sei, aber er schwört dennoch, theils weil er sich scheut, jetzt noch zurückzutreten, theils weil er für seine Person sicher ist, daß es ihm nie an nicht weniger schlagenden und geistreichen Gründen fehlen wird, um den Bruch seines Gelübdes damit zuzudecken. Er ist mit einem Worte der Sophist des Kreises, die Andern drei, zumal der

König, sind zwar im Uebrigen seine Geistesgenossen, den Eid aber legen sie in gutem Glauben ab, wenn auch freilich ohne eigentlichen Ernst.

Verfolgen wir nun den Prozeß, in den Shakspeare diese Helden des Geistes hineintreibt. Zuerst haben sie in ihrer hochfliegenden Begeisterung das Nächste, vor den Füßen Liegende, gänzlich übersehen. Die Ankunft der Prinzessin von Frankreich, die wichtige Staatsangelegenheiten mit dem König von Navarra zu verhandeln hat, nöthigt sie, den ersten Artikel ihres kaum beschwornen Gelübdes eiligst zu suspendiren; „aus reiner Nothwendigkeit", wie der König sagt, beschließen sie, die Prinzessin mit ihren Damen zu empfangen. Der Eid also ist bereits gebrochen, nur soweit bleibt man ihm noch treu, als man sie zwar willkommen heißt, sie aber vom Schlosse fern hält und sie im Walde unter freiem Himmel campiren läßt. Dem König namentlich ist es Gewissenssache, seinen Eid nicht weiter zu verletzen, als es die „reine Nothwendigkeit" nun ein Mal mit sich bringt. Da aber bricht ein andres, größeres Unglück über die „tapfern Sieger" herein, sie verlieben sich alle vier sterblich, der König in die Prinzessin, seine drei Studiengenossen jeder in eine der Damen dieser letzteren, mit denen sie, wie Shakspeare zur Milderung des allerdings stark Unwahrscheinlichen motivirend hinzufügt, früher schon und zwar in offenbar bedeutungsvoller Weise zusammengetroffen waren. Mag aber auch die Unwahrscheinlichkeit einer so plötzlich durchbrechenden und alle vier fast in demselben Moment überwältigenden Liebe bestehen bleiben: die ihr zu Grunde liegende Anschauung des Dichters, daß nämlich diese Priester der Wahrheit für die leichten Pfeile Amor's nichts weniger als undurchdringlich sind und ihnen früher oder später nothwendig noch zum Opfer fallen müssen: sie wird man darum nicht bestreiten wollen. Darauf aber kommt es allein an, und so stehen wir denn hier vor dem ersten, noch humoristisch ausgesprochnen Resultat der Kritik, die Shakspeare an ihnen übt: er führt sie ad absurdum, indem er zeigt, mit welchem Rechte *sie* sich zu Helden des Geistes, zu Besiegern der Welt und ihrer eignen menschlichen Natur

aufwerfen durften. Die Scenen, in denen diese Menschen, die eben noch in so hohen Worten ihre eigne Unsterblichkeit verkündeten, plötzlich wie andre hinfällige Sterbliche vor einem Paar feuriger Mädchenaugen in Liebe dahinschmelzen und nun Einer nach dem Andern ihre, mühsam und voll Sorgfalt in Sonettenform ausgeprägten, sehnsüchtigen Seufzer vor uns aushauchen, diese Scenen sind von ächt komischer Kraft, aber sie sind auch der augenfällige Beweis, daß doch auch in ihnen noch etwas „von dem stumpfen Knecht der gröberen Welt" steckt, und eben in dem so leicht und rasch errungnen Triumph, den die Natur in ihnen über ihre angemaßte Geistesgröße feiert, liegt das unendlich Komische derselben. Welche Gestalt nimmt nun aber die Liebe in ihnen an? und wie stellen sie sich zu ihrem Eide?

Wir fassen zuerst den zweiten dieser beiden Punkte in's Auge. Daß sie durch ihre Liebe meineidig geworden sind, darüber sind im Grunde Alle einig, noch mehr aber und mit ungleich größerer Entschiedenheit sind sie es über die sich nun ergebende Nothwendigkeit, den Eid auch formell zu brechen und offen nach dem Besitz der Dame ihres Herzens zu streben. Das ganze Zugeständniß, das ihr Gewissen ihnen abzunöthigen vermag, ist, daß sie nach einer „Salbe für den Meineid" rufen, nach irgend einem Sophismus, um „den Teufel zu betrügen". Hier ist nun natürlich Biron der Mann, der helfen muß, und ihm gelingt es denn auch leicht, ihre Liebe als rechtmäßig und ihren Eidbruch als die einzig wahre Erfüllung ihres Eides für Alle überzeugend darzuthun. Die Rede Biron's ist zwar natürlich voll hochtönender Phrasen und sophistischer Rhetorik, keineswegs aber ohne allen realen Inhalt, im Gegentheil, sie spricht wenigstens nach einer Seite Shakspeare's eigne Anschauung aus und in formeller Beziehung ist sie ein Meisterwerk. Schon gleich zu Anfang des Stückes macht Shakspeare ihn zu seinem Organ, um die todte Wagner'sche Bücherweisheit zu charakterisiren; da ist er es, dem er jenes, schon bei einer andern Gelegenheit von uns angeführte Wort in den Mund legt, dem zufolge „die ewigen Grübler nie etwas Andres gewonnen haben als niedrige Autorität aus Andrer Büchern",

und schon dort läßt er ihn, freilich in einer Form, die nicht ihm selbst, sondern Biron angehört, gegenüber dem Streben nach Bücherwissen die lebendige Theilnahme am Leben als das wahrhaft Bildende betonen. Aehnlich verhält es sich mit dieser Rede, in der Biron „das Königthum der Jugend" und die, alle Geisteskräfte nicht nur entfaltende, sondern zugleich über sich selbst hinaushebende Macht der Liebe preist, und zwar wieder im Contrast zum todten Bücherstudium, „dessen dürre Knechte kaum nach schwerem Dienst mühselige Erndte finden". Ja, der Dichter führt sich hier sogar selber ein, „nie", läßt er Biron sagen, „habe ein Dichter es gewagt",

> die Feder zu ergreifen,
> Eh' er sie eingetaucht in Liebesseufzer,
> Dann erst entzückt sein Lied des Wilden Ohr,
> Pflanzt in Tyrannen holde Menschlichkeit.

Ohne Zweifel also sind die Gedanken, mit denen Biron hier operirt, zum Theil der eignen Anschauung Shakspeare's nahe verwandt, aber freilich gestalten sie sich nun in seinem Munde zu bloßen geistreichen Sophismen, um damit seinen und seiner Freunde Eidbruch zuzudecken; er beweist mit ihrer Hülfe, daß „Frauenaugen noch jetzt Prometheus' ächte Gluth ausstralen", daß sie Buch, Kunst und hohe Schule und zwar das Alles sogar par excellence sind, so daß sie ihren ursprünglichen Schwur im Grunde erst dann treu erfüllen, wenn sie sich diesem Buche, dieser Kunst und hohen Schule rückhaltlos und mit vollem Eifer hingeben. Und der König adoptirt seine Interpretation von ganzem Herzen und erklärt sich und die Seinen nun, der neuen Situation entsprechend, zu „Soldaten des heiligen Cupido". Das Resultat ist also, daß sie völlig ungedemüthigt aus der ersten Beschämung hervorgehen; ihr Dünkel zeigt sich sogar jetzt erst von seiner eigentlich bedenklichen Seite, er ist es, der es ihnen möglich macht, so leicht mit ihrem Eid fertig zu werden, mit der sittlichen Verpflichtung, die sie freiwillig übernommen haben und über die sie sich nun ebenso unbefangen und ebenso zuversichtlich erheben, wie vorher über die übrigen Sterblichen, die stumpfen Knechte der

Welt. Die Mahnung Longaville's an „schlichte Redlichkeit" hat auch für ihn selber nur den Sinn, die sophistische Beschönigung des Eidbruchs aufzugeben.

Der Eid ist glücklich beseitigt, aus Priestern der Wahrheit sind sie zu Soldaten des neuen Heiligen, Sct. Cupido, geworden, jetzt beginnt ihre „Liebesmüh", die dem Stücke seinen Namen gegeben hat. Welche Gestalt wird denn nun auf diesem, ihrer natürlichen Begabung und Individualität offenbar viel entsprechenderen Gebiete ihr Dünkel annehmen? Es versteht sich von selbst, daß sie sich auch in dieser neuen Phase ihres Geisteslebens von dem großen Haufen wieder sehr wesentlich unterscheiden werden, sie fühlen sich, obwohl ihr neuer Heiliger sie denn doch so ziemlich auf das Niveau der gewöhnlichen Menschenkinder hinabdrückt, dennoch ebenso wie vorher als Wesen ganz besondrer Art, sie sind und bleiben Genien der Menschheit, denen, da sie nun ein Mal lieben, die Aufgabe zufällt, diese an sich niedrige Empfindung in eine höhere, geistige Sphäre zu erheben, oder, um die Sache lieber gleich beim rechten Namen zu nennen, die, nachdem ihr erstes Streben, als Priester der Wahrheit zu glänzen, elendiglich zu Schanden geworden ist, nun in der Liebe ihr Licht leuchten lassen wollen. Mit Geist und Witz sollen die Schönen gewonnen werden, Hören und Sehen soll den Armen vergehen vor dem Witzessprühen und dem Geistesglanze, die sich wie ein blendendes und knatterndes Feuerwerk vor ihnen entfalten sollen. Und deshalb fühlt sich denn nun auch Biron, der eigentliche Repräsentant des Geistreichthums, wie in seinem Element, er geht nicht nur mit ganzer Seele ein in dieses neue und geniale Treiben, er wird sogar der Führer seiner Kameraden, arrangirt die Festvorstellungen, macht den Sprecher und wahrscheinlich stammen auch die wohlgesetzten Verse des wohleinstudirten Prologs, mit dem sie sich zuerst als Russen verkleidet einführen wollen, aus seiner schöpferischen Feder. Der Gedanke, daß soviel geistreicher Liebenswürdigkeit und so fein arrangirter Galanterie der Sieg versagen könnte, taucht in keinem der vier edlen Kämpen Cupido's auf, im

Gegentheil, sie sind ihrer Sache so unbedingt sicher, daß sie den Sieg schon zum Voraus mit wahrem Jubel feiern, gerade wie sie sich bei ihrem ersten Unternehmen auch schon als „tapfre Sieger“ begrüßten. Aber der Neid der Götter trifft nicht bloß die Glücklichen, er verfolgt von jeher auch die Hochstrebenden und so hängt er sich auch an die Fersen ihres Unternehmens. In der Gestalt des Zufalls führt er den Kavalier der Prinzessin, Boyet, in die Nähe, als sie eben sorglos im offnen Walde ihre Rollen einstudiren und in der Freude ihres sichern Triumphes schwelgen — und nun finden sie die Damen nicht nur völlig vorbereitet, sondern auch entschlossen, ihnen ein glänzendes Fiasco zu bereiten. Natürlich scheitert ihr mit so großem Aufwand von Geist ausgesonnenes und in Scene gesetztes Unternehmen; und es scheitert nicht nur, sondern es wendet sich auch gegen sie, sie müssen mit Schimpf und Schande abziehen. Nicht besser ergeht es ihnen, als sie dann mit rascher Entschlossenheit in ihrer eignen Gestalt wieder erscheinen, um so den Schein abzuwenden, als seien sie es gewesen, die sich diese schmähliche Niederlage zugezogen. Sie überzeugen sich bald, daß man sie erkannt hat, und der ersten Niederlage folgt die zweite, wo möglich noch beschämendere; es bleibt ihnen Nichts übrig, als demüthig Pater peccavi zu sagen und Spott und Hohn geduldig hinzunehmen. Damit ist ihr Muth zu weiteren Proben ihrer Genialität gebrochen, Biron sogar ist so gedemüthigt, daß er es verschwört, sich jemals wieder auf schöne Phrasen, Versgetändel, und was dgl. mehr ist, verlassen zu wollen; er schwört mit **einem** Worte das Geistreichthum förmlich und für immer ab, und als es zur Ausführung des letzten, von ihm und seinen Genossen vorbereiteten geistreichen Spiels kommt, zu der grotesken Darstellung der neun Recken — worthies*) heißen sie im Stücke —, da legen sie selbst mit Hand an, um das Spiel zu Fall und die Tragöden aus dem Text zu bringen.

*) Diese neun „Würdenträger“ — drei christliche, drei jüdische und drei heidnische Helden — pflegten in städtischen Festzügen zu figuriren.

Wir müssen, ehe wir die vier Havptbelden weiter begleiten, noch einen Blick werfen auf die untergeordneten Charaktere, die der Dichter ihnen gleichsam als Parallelen ihrer Geistesrichtung an die Seite stellt, Armado, Holofernes und Nathanael. Es ist nicht zu leugnen, sie machen alle drei den Eindruck von Caricaturen, aber damit ist noch keineswegs gesagt, daß sie es wirklich sind; Shakspeare selbst ist wenigstens der Meinung gewesen, in ihnen Menschen gezeichnet zu haben, wie das Leben sie hervorbringt, ja man hat sogar geglaubt, er habe wirkliche Personen seiner Zeit in ihnen persifliren wollen, und sicher ist, daß er sie nur deshalb in dieser an die Caricatur streifenden Gestalt hingestellt hat, weil er ein Mal recht anschaulich zeigen wollte, was für Monstra der Hochmuth aus Wesen machen kann, die die Natur zu Menschen bildete, wie derselbe in der That den Stempel des Menschlichen zu verwischen und die von ihm Besessenen zu vollständigen Zerrbildern umzuschaffen vermag. Und dafür sind denn Armado und Holofernes wirklich vollgültige Zeugen. Don Adriano de Armado, ein Landsmann des geistreichen Ritters de la Mancha, ist ein Charakter, der, wenn er heute unter uns wieder auferstände, seine Geistesverwandten nur etwa unter den Berliner Gardelieutenants oder besser in dem Kreise des Barons von Prudelwitz finden würde, von dessen politischer Bildung er freilich noch nicht berührt ist — er ist „Soldat“ und „gebildeter Reisender“ und er verschmilzt diese beiden einigermaßen widersprechenden Eigenschaften, die aber damals gerade den Mann vom Stande zierten, in seiner Person zu der harmonischen Gestalt des Mustercavaliers. Als solcher wagt er es, sich der Welt als Spiegel der allermodernsten, bis zum Sublimen feinen Lebensart und Bildung hinzustellen, und er darf es vor Allem wegen seiner, man kann sagen, schöpferischen Handhabung der Sprache, d. h. des fashionablen Conversationstons, den er mit den außerordentlichsten Wörtern und Wendungen bereichert und zu noch nicht dagewesener Eleganz erhebt. Daß mit diesem verschwenderischen Aufwand von ebenso neuen wie großen und großartig klingenden Worten ein ent-

sprechender Gedankengehalt zu Tage gefördert würde, läßt sich allerdings nicht behaupten und ist auch a priori schon eine ganz unhaltbare Annahme, aus dem einfachen Grunde, weil er überhaupt keine Gedanken hat. Er spricht auch nur der Worte, nicht des Gedankens wegen, und das ist eben das Charakteristische dieses seltsamen Gesellen, daß er bei vollständiger Geistesleere und gröbster Ignoranz, ja sogar bei einer ganz ansehnlichen Portion wirklicher Gemeinheit, durch Nichts als den hohlen Klang seiner Worte in seiner bescheidnen Selbstschätzung zu einem außerordentlichen, ja geradezu zum idealen Menschen anwächst, dem die Mission zu Theil geworden ist, der Welt das wahre Bild des Menschen vorzuführen.

So wenig erbaulich dieser Ritter vom Geiste aber auch ist, noch ungleich weniger erquicklich, ja recht eigentlich widerwärtig ist sein Nebenbuhler um die Palme menschlicher Größe, die ausgedörrte und verknöcherte Gestalt des Schulmeisters Holofernes. In ihm ist auch keine Spur von Gefühl oder Begeisterung mehr zu entdecken. Der „trockne Schleicher" Goethe's, den man ihm etwa an die Seite stellen könnte, ist ein Gott an Wärme und Leben gegen diesen, in Vergötterung des Buchstabens ganz erstarrten, hochmüthigen Pedanten, der neben dem Buchstaben nur noch sich selbst vergöttert und für Nichts außer sich Anerkennung, für Nichts als seinen gelehrten Wortkram Sinn hat. Was es mit dieser Sorte Gelehrsamkeit auf sich hat, das hat Shakspeare hier zwar derb und unehrerbietig, aber wahr und anschaulich gezeigt. Der würdige Pfarrer Nathanael und der Constabler Dumm helfen dem gelehrten Holofernes — leeres Stroh dreschen, und auf die Virtuosität und Gewandtheit, mit der dieses wichtige Geschäft betrieben wird, gründet sich dann der größere oder geringere Anspruch auf Ansehn und Verehrung. Hier ist Holofernes der eigentliche Heros und Shakspeare hat es verstanden, seiner Größe ein Mal in der Verehrung, die der Pfarrer ihm zollt, und dann in der Ignoranz des Constablers ein entsprechendes Piedestal zu geben. Das Hinwegnehmen namentlich der letzteren wäre fast der Todesstreich für sie, denn mit so pathetischem Abscheu er

auch auf das „Ungethüm" der Unwissenheit und dessen Häßlichkeit blickt, es bringt doch gerade durch den Contrast den Glanz seiner eignen Gelehrsamkeit erst zu voller Wirkung und zugleich bietet es ihm stets neue Nahrung für seine Selbstanbetung.

Das sind die Menschen, die Shakspeare den eigentlichen Helden des Stückes an die Seite stellt; man sieht leicht, daß sie keineswegs durch den Zufall oder durch eine bloße Caprice mit ihnen zusammengewürfelt sind, sie gehören vielmehr augenscheinlich einer und derselben großen Familie mit ihnen an und unterscheiden sich von ihnen nur durch freilich bedeutend gröbere Züge. Und wie nun Shakspeare von Anfang an das ihnen Allen gemeinsame Streben, sich als große Männer hinzustellen, die die Welt billigerweise als solche anerkennen und verehren sollte, herausgekehrt und verspottet hat: so läßt er das absolut Lächerliche dieses Strebens gegen den Schluß noch ein Mal in der allerprägnantesten Form heraustreten, in den neun Recken nämlich, mit deren Darstellung der König und die Seinen ihr Liebeswerben bei den Damen unterstützen wollen, für die sie aber keine geeigneteren Darsteller als ein Mal Holofernes, Nathanael und Armado und dann den Pagen des Letztgenannten, Motte, und den Clown des Stückes, Schädel, gefunden haben. In dieser Aufführung, bei der z. B. der kleine, zierliche Motte den Hercules, der friedliche, ganz ungefährliche Nathanael den Alexander vorstellt, erreicht der Widerspruch, in dem Alle stecken, seine Spitze und es liegt nun offen da, was angemaßte Größe ist und wie absurd sie ihren Träger erscheinen läßt. Die Streiche, die Shakspeare hier führt, treffen natürlich den König und die Seinen nicht weniger als die wirklichen Darsteller der Recken, ja es wird sogar verständlich genug angedeutet, daß die fehlenden vier Rollen durch sie selbst unfreiwillig im Verlauf der Handlung schon zur Aufführung gelangt sind, aber freilich die härtesten Schläge fallen auf die eigentlichen Spieler und unter diesen wieder auf Holofernes, den verstocktesten Hochmuthsnarren von Allen, den Shakspeare mit einem wahren Gaudium und ohne eine Spur von

menschlichem Erbarmen aus seiner angemaßten Löwenhaut hinaustreibt.

Nun aber die ernste Wendung, die dem übermüthigen Spiel des Humors ein plötzliches Ende bereitet. Es kennzeichnet die eigne Gesinnung des Dichters, daß er sich nicht begnügt, den Dünkel und geistigen Hochmuth nur dem Gelächter preiszugeben, sondern sich getrieben fühlt, ihm auch den Weg zu zeigen, auf dem er noch über sich hinauskommen und zur Demuth, zum wahren Menschenthum gelangen kann. Die Anschauung, von der er hier ausgeht, ist ebenso tief und schön, wie sie von dem heiligen Ernst und der innigen Demuth zeugt, von der er selbst erfüllt ist. Er gibt einen doppelten Weg an, wie der Hochmüthige über sich hinauskommen und zum wahren Menschen werden könne — ein Mal das Herabsteigen in die Sphäre der ursprünglichen Bedürftigkeit und Abhängigkeit des Menschen, das eigne Erleben und Ertragen der Noth des nackten menschlichen Daseins im Kampf mit Hunger und Frost und allen Entbehrungen der Niedrigkeit — und dann das Anschauen der Leiden Andrer, die Vertiefung in die Nachtseite des Lebens, in die Qualen und Schmerzen, denen der Mensch vermöge seiner Existenz als physisches Wesen preisgegeben ist, und in seine Rath- und Hülflosigkeit ihnen gegenüber. Man sieht, um was es sich handelt, ist, den Hochmüthigen zur Erkenntniß dessen, was der Mensch in Wahrheit **ist**, zu führen, ihn zum Ernst des Lebens zu erwecken und ihn so von innen heraus, durch Selbstdemüthigung, zum wahren Menschen werden zu lassen.

Schön wie der Gedanke selbst ist seine Durchführung im Stücke. Shakspeare läßt hier die vier Frauengestalten in den Vordergrund treten und macht sie zu seinem Organ. Der Geistesstolz des Mannes soll sich brechen an der schönen Harmonie der aller Einseitigkeit und allen Extremen feindlichen weiblichen Natur. Man kann nun zwar nicht leugnen, daß der Dichter nicht alle vier Frauen gleich rein und edel gehalten hat, aber ein Mal sind die Flecken ihres Wesens nur solche, die an der Oberfläche haften und, vom Standpunkt der Zeit betrachtet, den Kern desselben nicht berühren, und dann trifft wenigstens die Prinzessin selbst kein

Tadel, sie steht von vornherein da als ein Bild ächter Weiblichkeit, voll Geist und Grazie, aber darum nicht minder ernst und würdevoll, und auch wo sie eingeht in das leichte Tändeln, nie sich selbst verlierend, und frei von aller Sucht zu glänzen. Und edel, wie sie von Natur ist, tritt gerade an sie noch der Ernst des Lebens in seiner feierlichsten Gestalt heran; man überbringt ihr die Nachricht von dem Tode ihres Vaters, die sie nun vollends über alles Nichtige hinaushebt. So steht sie am Schluß des Stückes — man kann sagen — als ächte Priesterin der Wahrheit denen gegenüber, die sich vorher dieselbe heilige Würde aus eigner Machtvollkommenheit zugesprochen hatten. „Ein schweres Herz führt nicht demüthige Zunge"*), sagt sie zum König und so verweist sie ihn und die Seinen, die immer noch weit davon entfernt sind, von ihrem Dünkel geheilt zu sein, auf den Ernst und die Bedeutung der „eine Welt ohne Ende" einschließenden Ehe, ihre Liebe nennt sie Tändelei, ihren Eidbruch eine schwere Schuld und den König heißt sie nun seine Liebe ein Jahr lang in jener Niedrigkeit und Bedürftigkeit erproben, die ihn Demuth lehren soll. Den andern Freiern wird dieselbe Frist gesetzt, für den übermüthigen und leichtfertigen Biron aber schärft sich dieselbe dadurch, daß er von Rosalinden „zur Dämpfung seines spöttischen Geistes" auf den zweiten jener Wege verwiesen wird, auf den Verkehr mit „sprachlosen Kranken und dem siechen Elend". Zum Schluß tritt dann als dritter Weg auch noch die Arbeit hinzu.

So ist der Hochmuth zu Fall gebracht und alle „Liebesmüh" der Helden wirklich „verloren". Shakspeare aber fügt am Schluß noch ein merkwürdiges Lied ein „zum Lobe des Frühlings und des Winters", jener durch den Kuckuck, dieser durch die Eule repräsentirt. Es führt in der anmuthigsten Weise das Thema durch, daß alles Leben und alle Reize des Frühlings nicht im Stande sind, den Menschen zur Freude zu stimmen, wenn sein Inneres krank ist und er sich quälenden Zweifeln hingibt, während da-

*) Tieck entstellt hier ganz den Sinn des Originals: A heavy heart bears not an **humble** tongue.

gegen keine Schrecken des Winters ihn in seiner Freude zu stören vermögen, wenn er das Grübeln von sich fern hält und die Arbeit nicht scheut. Der gemüthskranke Mensch wird humoristisch dargestellt unter dem Bilde des dem Zweifel anheimgefallnen armen Ehemanns, den selbst der muntre Kuckucksruf als ein „fürchterlicher Laut" berührt, weil er die Bestätigung seines schrecklichen Schicksals aus ihm herauszuhören meint*), die Frische und Gesundheit dagegen in Knechten und Mägden, die mitten unter harter Arbeit und in eisiger Winterkälte das unheimliche Gekreisch der Eule, das doch sonst Jedermann als Unglücksprophezeiung gilt, als ein „lustig Lied" begrüßen. — Was will Shakspeare mit diesem allerliebsten Liede? In welcher inneren Beziehung steht es zu dem Ganzen der Dichtung? Wir meinen, die Antwort liegt nahe. Der Dichter feiert, ehe er Abschied nimmt von all den verschrobenen Gestalten seiner Geisteshelden, zum Schluß in Gegensatz zu ihnen, wie vorher die Harmonie der ihre Schranken sicher einhaltenden weiblichen Natur, so hier die Frische und Tüchtigkeit der einfachen Naturmenschen, die in der Arbeit eine ewig unversiegbare Quelle innrer Fröhlichkeit und eine sichre Schutzwehr gegen jegliches Grübeln finden. Und damit stimmt denn auch das Schlußwort, das er dem Armado in den Mund legt: „Die Worte Merkur's", sagt der edle, jetzt selbst zum Pflugknecht bekehrte Spanier, „die Worte Merkur's sind herbe nach den Gesängen des Apoll." Apoll weicht dem Merkur, d. h. in diesem Zusammenhang, die ernste Arbeit tritt an die Stelle des geistreichen Getändels, des üppigen Schwelgens in Schöngeistigkeit und Vergötterung des eignen vermeintlichen Genius. Und das ist dann allerdings ein herber Wechsel.

Das ist die Anschauung des Strebens nach geistiger Auszeichnung, die Shakspeare in diesem Werke niedergelegt hat. Es schwebt eine Stimmung über dem Ganzen, die in Etwas an den Rousseau'schen Haß gegen Wissenschaft und Geistesbildung mahnt, und wirklich leitet ja auch Shakspeare aus ihnen den Dünkel und die

*) cuckoo = cuckold (Hahnrei).

Ueberhebung unter den Menschen her, während andrerseits auch die Rückkehr zur Natur, ja zum Naturzustande wenigstens angedeutet wird. Aber freilich er hat es im Unterschied von Rousseau nur mit der falschen Wissenschaft oder vielmehr mit dem falschen wissenschaftlichen Streben zu thun, und ebenso wie im Sommernachtstraum der Werth der Poesie durch die scheinbar vernichtende Kritik, die er dort an ihrer Welt der Illusion übt, auch nicht einmal berührt wird: ebenso bleibt die Wissenschaft und Bildung selber sowie der ächte wissenschaftliche Geist in unserm Stücke völlig aus dem Spiel. Und so läßt sich denn gerade aus diesem Werk seine Auffassung des wissenschaftlichen Geistes scharf und bestimmt fixiren. Derselbe ist nichts Andres als die völlig selbstlose, nur auf die Sache gerichtete Liebe zur Wahrheit, und zwar zu der lebendigen, den ganzen Menschen erfassenden und veredelnden Wahrheit. Der Dichter geißelt alle dargestellten Charaktere, weil ihr Streben auf Nichts als auf den eignen Ruhm, auf Selbstverherrlichung hinausgeht; er geißelt die Einzelnen insbesondre, weil ihr Streben eitles Tändeln, weil es hohles Wortgepränge, weil es Nichts ist als todtes Wissen, das Geist und Herz austrocknet und verengert. Er will also selbstvergessnen Ernst, schmucklose Einfachheit und Geist und Herz jung erhaltende und erweiternde Hingebung an lebendige reale Stoffe. Das sind die Forderungen, die überall aus den dargestellten Charakteren als die Shakspeare's uns entgegentreten, und zu ihnen kommt nun als erste und Grundforderung jene, ihres niedern Ursprungs sich bewußte, dem Mitleid offne, einfache Menschlichkeit, die wir ihn oben an den König und Biron stellen sahen. — Man sieht, wir stehen hier wieder auf ganz subjectivem Boden, der eigenste Beruf des Dichters als Priesters und Verkündigers der Wahrheit — er ist es, der ihn hier beschäftigt und den er sich an dem negativen Gegenbild desselben, dem falschen Prophetenthume, klar machen will. Nimmt man zu diesem Stück den Sommernachtstraum, durch den er sich, wie wir gesehen haben, zum ersten Mal seines Dichtergenius klar bewußt wird, so hat man ein großes Stück seines poetischen Entwicklungsgangs vor Augen.

Die gezähmte Widerspenstige.

Die gezähmte Widerspenstige, die, wie schon bemerkt, wahrscheinlich auch den Titel: „Gewonnene Liebesmüh" führte, ist das in Stoff und selbst in der äußern Form am wenigsten selbstständige Werk Shakspeare's. Sie ist auf ein älteres Lustspiel eines unbekannten Dichters' begründet, dem er sich auf das Engste angeschlossen und dessen Titel er sogar bis auf die leichte Aenderung des Artikels (The Taming of *the* Shrew statt of *a* Shrew) beibehalten hat. Das Vorspiel mit der Geschichte des Kesselflickers, der sich nach schwerem Rausch plötzlich als Lord wiederfindet, die Charaktere der Haupthandlung in ihren wesentlichen Zügen, diese Handlung selbst, die originelle Art der Zähmung der Widerspenstigen, ja sogar die einzelnen drastischen Mittel, durch die dieselbe in's Werk gesetzt wird — alles das hat Shakspeare jenem älteren Lustspiel entlehnt und auch die neben der Haupthandlung herlaufenden Vorgänge und Verwickelungen, das Auftreten des Lucentio in Padua, wo er studiren will, seine plötzliche Verliebtheit und Werbung um Bianca, ferner die Verkleidungen Lucentio's, Hortensio's und Tranio's, die Figur des Pedanten, den Charakter des alten Gremio u. s. w., fand er entweder dort vorgebildet, oder er hat sie, soweit dies nicht der Fall ist, einem italienischen Intriguenstück entnommen, den Suppositi des Ariost, die schon im Jahre 1566 unter dem Namen Supposes von Gascoigne in's Englische übersetzt worden waren.

Von eigner Erfindung also ist hier kaum die Rede, aber auch abgesehen von dieser Unselbstständigkeit des Stückes, die sich theil-

weise sogar bis in die Composition hinein erstreckt, kann die Verbindung so heterogener Elemente wie des Intriguen- und Charakterlustspiels, zu denen als drittes nicht weniger widerstrebendes noch das märchenhafte Vorspiel hinzutritt, nicht wohl anders als die stärksten Bedenken erregen. Es scheint unmöglich, daß sie sich selbst unter einer Meisterhand wie Shakspeare's zu einem in sich harmonischen Kunstwerk zusammenfügen sollten. Das nach altrömischem Muster gebildete italienische Lustspiel beruht bekanntlich, wie das Lustspiel der romanischen Nationen überhaupt, selbst das Molière's nicht ausgenommen, wesentlich auf der Intrigue. Charaktere, d. h. Individuen, kennt es nicht, es stellt nur allgemeine Charaktermasken auf, die die verschiednen socialen Lebensstellungen und Beziehungen der Menschen zu einander zu repräsentiren haben, wie Herren und Diener, Väter, Söhne und Töchter, Liebhaber und zwar alte und junge, reiche und unbemittelte, ferner etwa Richter, Aerzte, Schulmeister u. s. w. Und diese Charaktere variirt es dann wohl, aber wieder nach allgemeinen Eigenschaften, vor Allem des Temperaments und der geistigen Begabung; die Väter sind entweder schwach und gutmüthig oder hart und vielleicht geizig, die Diener Einfaltspinsel oder durchtriebne und gewandte Schelme, die Liebhaber verspätete Heirathscandidaten, die mehr auf ihr Geld als ihre Liebe pochen, wie der würdige Herr Pantalon der Commedia dell' arte, oder etwa eingebildete, ihres Erfolges sichre Gecken oder kecke, aber im Grunde brave junge Leichtfüße u. s. w. Wenn es sich aber auch zur Darstellung von Charakteren erhebt, wie z. B. das Molière'sche oder Regnard'sche Lustspiel, so repräsentiren diese doch wieder ein gegebnes ganz bestimmtes Laster oder eine gleichfalls gegebene bestimmte Schwäche, Verkehrtheit u. s. w., wie den Geiz, die Heuchelei, die Zerstreutheit, und was dgl. mehr ist. Und zwar repräsentiren sie diese abstracten Eigenschaften in rein schematischer Weise, ohne jede eigentliche Individualisirung, auch werden sie doch schließlich wieder, nicht weniger wie die Charaktere dieser Komödie überhaupt, die Zielscheibe oder der Mittelpunkt der unvermeidlichen Intrigue.

Nach diesem Komödienstil nun hat Shakspeare den ganzen Theil unsres Stückes gedichtet, der außerhalb der Zähmung der Widerspenstigen steht, so die Charaktere der beiden Väter Baptista und Vincentio, den alten Gremio, der sogar ausdrücklich Pantalon genannt wird, den gewandten und schlauen Diener Lucentio's, Tranio, den sogenannten Pedanten u. s. w., und so auch die Handlung, die wesentlich durch die Intrigue, durch Ueberlistung und Düpirung namentlich des alten Baptista, vorwärts getrieben wird. Es ist nun an und für sich klar, daß an Charakteren wie die genannten, die ein für alle Mal fertig und gegeben sind, keine Entwicklung des innern Lebens darzustellen ist, es kann sich, wo sie die Handlung tragen, nur um äußere Vorgänge, um die Erreichung eines äußern Zieles handeln, und deshalb gerade tritt, wie in der italienischen Komödie überhaupt, so auch in diesem Theil des Shakspeare'schen Stückes die Intrigue ein. Und nun soll mit einer auf sie begründeten Handlung die Zähmung der Widerspenstigen, die durchweg und prinzipiell auf die innere Umwandlung der Heldin abzielt, zu einem harmonischen Ganzen verschmelzen: man sieht, hier liegt ein Widerspruch vor, der wenigstens dem Anschein nach unlösbar ist; es scheint unmöglich, daß sich derselbe nicht im Bau und Geist des Stückes durch arge Disharmonien geltend machen sollte, namentlich ist an ein wirkliches Zusammenstimmen der Charaktere kaum zu glauben; das Stehenbleiben der Einen auf der Stufe, die sie von Anfang an eingenommen haben, die fortschreitende Vertiefung der Andern muß, scheint es, den harmonischen Gesammteindruck hier fast nothwendig ausschließen. Und dennoch ist das Stück ein harmonisches Ganzes geworden, ja gerade auf die Verschmelzung jener einander scheinbar ausschließenden Gegensätze hat Shakspeare sein Lustspiel begründet, das so, auch abgesehen von dem völlig neu gestalteten Dialog und von der Vertiefung der die Handlung vorwärtstreibenden Motive, selbst in der Composition noch wieder ganz sein Eigenthum geworden ist. Wenn man gleichwohl sagen muß, daß es heut' zu Tage den Eindruck eines künstlerisch vollendeten Werkes nicht mehr hervorzubringen

vermag, so liegt der Grund in der für uns überwundenen, ja uns geradezu verletzenden Anschauung des Weibes, von der hier durchweg ausgegangen und die mit größter Unbefangenheit als zweifellos berechtigt hingestellt wird. Indessen wird sich zeigen, daß doch auch von Seiten des Gedankens das Stück noch immer von Bedeutung ist; die letzte Grundanschauung wenigstens ist keineswegs schon überwunden, sondern im Gegentheil auch hier von ewigem Gehalte.

Wir beginnen sogleich mit der Haupthandlung, der Zähmung der Widerspenstigen selbst. Wie Shakspeare Katharina zuerst hinstellt, so ist sie nichts weiter als ein eigensinniges Ding von etwas grobem Schlage, das unter einem schwachen Vater von jeher freien Spielraum gehabt hat, sich in jeder seiner Launen gehen zu lassen, das aber, wenn auch nichts weniger als gutmüthig, doch gutherzig und ohne Falsch ist und dessen gegenwärtige, allerdings gründliche Verstimmung wesentlich darin ihren Grund hat, daß sich kein Freier melden will, während ihre jüngere Schwester das Glück hat, deren sogar mehr als einen zu besitzen. Verwöhnt und eigensinnig, wie sie ist, ist sie natürlich auch herrschsüchtig und tyrannisch geworden, und so haben denn allerdings Papa und Schwester nicht eben die angenehmsten Tage mit ihr, die Schwester knufft sie und bindet sie sogar und läßt sich auch durch die Gegenwart des Vaters darin nicht im Mindesten stören. — Nicht viel besser behandelt sie die Freier ihrer Schwester und überhaupt Alle, die ihr nahe kommen, und Hasenfüße wie Hortensio oder gesetzte Charaktere wie Gremio, denen es in ihren alten Tagen vor Allem um Frieden im Hause zu thun ist, fürchten sich daher ganz ernsthaft vor ihr und erklären wiederholt, sie würden sie um keinen Preis als Gattin heimführen. Nichtsdestoweniger ist sie im Grunde ein sehr ungefährliches Wesen, das nur den rechten Mann zu finden braucht, um sehr bald von seinen Unarten curirt und ein ganz braves, fügsames Eheweib zu werden. Hat sie doch gerade die Eigenschaften nicht, die das Weib noch allenfalls gefährlich machen, berechnende List und Schlauheit nämlich, und fühlt sie sich doch auch nicht einmal wohl in der Lage, die sie sich

durch ihren Eigensinn in ihrem väterlichen Hause bereitet hat! Sie ist allerdings gefürchtet und das schmeichelt ihrer Eitelkeit, sie kann ihre Umgebungen tyrannisiren und das schafft ihr eine gewisse Satisfaction — aber was ist Beides gegen die innere Unzufriedenheit, die sie beständig plagt? Und wem verdankt sie denn am Ende diese Ueberlegenheit im Hause? Sicher nicht sich, sondern allein der Schwäche ihres Vaters, sie selbst hat, unentwickelt und ohne Selbstbeherrschung, wie sie ist, keinerlei Waffen, sich in ihrer angemaßten Stellung zu behaupten, wenn ihr nur ein wirklicher Mann entgegentritt, der weiß, was er will, und sich nicht durch bloße Worte schrecken läßt. So stellt denn nun Shakspeare hier in burlesk-komischer Weise dar: was der energische, seiner selbst und seines Zwecks bewußte Mann aus einem wenn auch noch so launenhaften und eigenwilligen Weibe machen kann, vorausgesetzt, daß es unverdorben und ohne Falsch sei. Katharina kann trotz Allem, was eben von ihrer Ungefährlichkeit gesagt wurde, immerhin als eine ganz ausreichende Repräsentantin, ja als eine wirkliche Personification aller der liebenswürdigen Eigenschaften gelten, die eine sogenannte „böse Sieben" ausmachen, oder doch gegründete Aussicht geben, die Welt mit einem neuen Exemplar dieser Species des Weibes zu bereichern; sie ist also wie dazu geschaffen, um an ihr zu zeigen, was der Mann dem Weibe gegenüber vermag. Und das thut Shakspeare, wenn auch, wie gesagt, in stark burlesker Weise, aber hinter der burlesken Miene, die er annimmt, steckt auch hier wieder der tiefe sittliche Ernst, der gegen den Schluß immer stärker hervortritt. Er fordert von dem Manne, daß er seine Macht gebrauche, um sein Weib wahrhaft zu dem seinigen und seine Ehe zu einer wirklichen Einheit zu machen. Und so ausgesprochen, ist seine Forderung auch heute noch wahr.

Fassen wir zuerst Petruchio selbst etwas näher in's Auge. Er ist ein durch und durch realistischer Charakter, ein Mensch, der das Leben nur von seiner praktischen Seite ansieht und z. B. die Liebe — wenigstens für die erste Bewerbung um ein Mädchen —

keineswegs als unerläßliche Bedingung betrachtet. Was ihm dagegen als unerläßlich gilt, obgleich er selbst „im Beutel Gold, zu Hause Güter“ hat, das ist, daß seine Zukünftige ihm ein hübsches Vermögen zubringe. Ist diese einzig wesentliche Bedingung erfüllt, so fragt er blutwenig danach, ob sie häßlich sei wie eine Hexe, alt wie eine Sibylle und zänkisch und keifend wie eine Xanthippe. Gleichwohl ist er mitnichten ohne alles weichere Gefühl, er geht nur davon aus, daß die Liebe auch wohl nachkomme, und dann darf man immer auch Einiges von dem, was er so sagt, abziehn; denn das merkt man ihm bald an, daß er nicht ganz frei von Renommiren und Bramarbasiren ist. Er hat auch, wenn Einer, Grund dazu oder wenigstens verzeiht man es ihm leicht, ein Mal, weil er jung ist, und dann, weil er sich wirklich schon was versucht hat in der Welt. Er hat schon „Löwen brüllen, das Meer gleich wilden Ebern wüthen hören, schaumbedeckt“, hat auch schon im Felde dem Donner der Geschütze Stand gehalten, kurz, er ist so Etwas von einem verwegenen Gesellen und Abenteurer, der die Gefahr liebt und „sich nicht wie ein Knabe durch Popanze schrecken läßt“. Und so hat er sich denn auch jetzt von demselben Wind nach Padua verschlagen lassen, sagt er,

> der die Jugend durch die Welt zerstreut,
> Sich Glück wo anders als daheim zu suchen,
> Wo uns Erfahrung kärglich reift.

Er für seine Person will sich draußen eine reiche Frau suchen, auch auf's Gerathewohl, und wenn er sich auf den von Hortensio nur zum Scherz gemachten Vorschlag so rasch entschließt, Katharina zu nehmen, so lockt ihn nicht nur die reiche Parthie, sondern gerade das Piquante und Abenteuerliche der Sache, die Aussicht auf Kampf und auf die ihm stets willkommne Gelegenheit, seine Kraft zu versuchen. Ja mehr! was er bis dahin von Katharina gehört hat, zieht ihn mehr an, als daß es ihn abstieße, er selbst hat ohne Frage seinen Eltern und namentlich seinem jetzt erst verstorbnen Vater seiner Zeit durch Wildheit und Unbändigkeit nicht weniger zu thun gemacht, wie Katharina dem ihrigen, und doch ist was aus ihm geworden, er sieht also auch

in ihrem Eigensinn nicht bloß Schlimmes und Abschreckendes, wie die Andern, sondern Etwas, das ihn wie Kraft mahnt und interessirt, und wirklich hören wir ihn schon beim Anblick des noch ganz entsetzten Hortensio, der seinen Kopf eben erst wieder aus der unglücklichen Laute herausgezogen hat, in die Katharina ihn hineingetrieben, voll Entzücken über diese Probe der Kraft des heillosen Mädchens, in den Ausruf ausbrechen:

Nun lieb' ich zehn Mal mehr sie als zuvor!

Uebrigens ist Petruchio doch keineswegs ein bloßer Abenteurer, er hat im Gegentheil alle Eigenschaften eines durch keine Reflexion und keine Zweifel beirrten Mannes der That, neben der Unerschrockenheit und Lust am Kampfe Energie und Entschlossenheit, ein Kraftgefühl und eine Sicherheit, die ihm den freiesten Humor geben, und vor Allem einen entschiednen, seiner Zwecke klar bewußten Willen. Fügt man zu diesen Eigenschaften noch eine allerdings starke Dosis Derbheit, die dem Soldaten und Seefahrer natürlich nicht fehlen kann, die aber nur die Kehrseite seiner Offenheit und Ehrlichkeit bildet, endlich trotz seiner Ehrlichkeit ein nicht geringes Schauspielertalent, jedoch nur in dem Sinne jener Falschheit, von der Goethe's Egmont sagt, daß sie Keinem fehle, der seine Absichten erreichen wolle: so hat man die Hauptzüge des Charakters, durch den Shakspeare seine Katharina zähmen, d. h. zu einem guten Eheweib erziehen, will.

Verfolgen wir nun wieder die einzelnen Stadien des Prozesses, die sie auf diesem Wege zu durchlaufen hat. Gleich bei der Brautwerbung, die doch des sentimentalen Elements auf's Allergründlichste entbehrt, erleidet Katharina's widerspenstiges und obstinates Wesen eine glänzende Niederlage. Sie will ihn eigentlich nicht zum Manne und sie kann ihn auch nicht zum Manne wollen, weil er trotz aller einzelnen Artigkeiten, die überdies durch ebensoviele sehr wenig ehrerbietige Aeußerungen sogleich wieder aufgewogen werden, sich in keiner Weise vor ihr beugt und ihr sogar ganz offen sagt, daß sie ihm nicht im Mindesten imponire — also consequenterweise kann sie unmöglich ihn zum Manne

wollen: dennoch aber steht sie ihm Rede, läßt sich auf ein Wortgefecht mit ihm ein, hört sein fast durchgehends spöttisch gefärbtes und sehr von obenher gespendetes Lob an, gibt ihm Raum zu langen Reden, kurz, sie beugt sich vor ihm und zeigt durch ihr ganzes Handeln, daß sie keineswegs entschieden ist, ihn nicht zum Manne zu wollen. Oder mit andern Worten: sie weiß nicht, was sie will, und muß so unterliegen, denn er ist über diesen Widerspruch hinaus und hat daher, abgesehen von seinen überlegnen Geisteskräften, auch den Vortheil der innern Einheit vor ihr voraus, der allein schon entscheiden würde. Für sie aber steigert sich jener Widerspruch nur immer höher. Ist es einerseits gewiß, daß sie ihn unmöglich zum Manne wollen kann, so ist andrerseits gerade so gewiß, daß sie ebenso unmöglich den entschiednen Willen fassen kann, ihn nicht zum Manne zu nehmen. Das hindert die Art und Weise seines Auftretens ihr gegenüber, durch die er sie von Anfang an moralisch beherrscht. Mag sie ihre Reden auch noch so scharf zuspitzen, um ihn zu treffen, sie hält sich doch gerade damit auf dem Boden eines geistigen Kampfes, den sie den Ihrigen gegenüber gar nicht der Mühe werth hält zu betreten, auf den er sie aber durch seine ganze Haltung gebieterisch verweist und auf dem sich zu versuchen sie nothwendig vor sich selber heben, ihr ein ganz andres Lebensgefühl geben muß. Nur ein Mal wagt sie noch wieder, ihre Hand in Bewegung zu setzen, allein es steckt nicht mehr der alte Animus in ihr, der noch kurz vorher den armen Hortensio so schreckte, und sie merkt bald, daß es nicht rathsam ist, sich mit diesem Mann in einer andern Waffe als der Zunge zu messen. Auch ist Petruchio ja gekommen, um in vollem Ernst um ihre Hand zu werben, und wir wissen schon, daß Katharina sich gar nicht danach sehnt, „auf ihrer Schwester Hochzeit barfuß zu tanzen und Affen zur Hölle zu führen". Petruchio aber ist nicht nur persönlich ein sehr annehmbarer Freier, er findet auch offenbar Wohlgefallen an ihr, er ist der erste Mann, für den sie nichts Abstoßendes hat, ja der bei allem Spott in Ton und Haltung doch Lob für sie und Zutrauen zu ihr hat; das aber muß nothwendig trotz ihres

eigensinnigen Sträubens gegen jeden Eindruck, der von ihm kommt, ein Gefühl des Wohlgefallens an sich selbst in ihr erregen, es hebt sie auch sittlich wenigstens auf Augenblicke über sich hinaus in eine von den Dünsten ihrer Laune freie Atmosphäre, die sie noch kaum geathmet hat. Was Wunder also, wenn sie den Entschluß, seinen Antrag bestimmt abzulehnen, nicht zu fassen vermag? Als ihr Vater die Unterredung unterbricht, hat sie zwar noch schlimme Worte genug, Schimpfreden gegen Petruchio, Vorwürfe gegen ihren Vater u. s. w., aber obgleich sie noch gegen den von Petruchio festgesetzten Termin der Trauung in derselben rohen Weise remonstrirt: sie fügt sich doch schweigend und friedlich in den ohne Weiteres vollzogenen Abschluß der förmlichen Verlobung und auch den Termin der Hochzeit wagt sie nicht weiter anzufechten. Zum ersten Mal hat sie das letzte Wort nicht behalten und einem fremden Willen zwar nicht ausdrücklich, aber durch die That sich unterworfen.

Von nun an folgt natürlich eine Niederlage der andern, denn Petruchio geht mit vollem Ernst an's Werk. Seine Taktik ist höchst einfach; sie geht durchweg darauf hinaus, seine Frau durch eignes Erleben zu überzeugen, daß er ihr Herr sei und sie sich ihm in All und Jedem unbedingt zu unterwerfen habe. Vorher zeigt er ihr noch, freilich auf seine Weise, daß er ein Mann von Wort und unbedingt zuverlässig ist. Er läßt sie nichts weniger als liebevoll, ja als wollte er sie noch an ihrem Hochzeitstage sitzen lassen und sie dem Spott der ganzen Stadt preisgeben, Stunde nach Stunde auf ihn warten, und nachdem er sie so fast bis zur Verzweiflung gebracht und den Argwohn gegen sich recht geflissentlich geweckt hat, erscheint er, um ihn durch die That zu widerlegen und Katharina's Zweifel an ihm zu beschämen. Und nun beginnt die eigentliche Zähmung der Widerspenstigen oder, wie man auch sagen könnte, die Erziehung Katharina's zu einer guten, ja — im Sinne dieses Stückes — musterhaften Gattin. Zuerst muß sie die Ohnmacht ihres Willens gegenüber dem seinigen erfahren. Er bringt sie in die Lage, trotz der „unzarten Hüllen", in denen er endlich in der letzten Stunde noch erscheint,

und troß des gerechten Ingrimms, den sein Aufzug bei so feierlichem Anlaß nothwendig in ihr erregt, ihm dennoch und sogar mit Freuden in die Kirche folgen zu müssen. Das ist nun allerdings schon Zwang, aber noch indirecter, und der genügt ihm nicht, sie muß nothwendig erleben, daß er auch des directen, eigentlichen Zwanges fähig ist. Er reizt sie also wieder recht geflissentlich durch die unbillige und durch Nichts gerechtfertigte Forderung, gleich nach der Trauung mit ihm abzureisen, zu hartnäckigem Widerstande, und als er seinen Zweck erreicht hat und sie ihm nun mit Aufbietung ihrer ganzen Willenskraft offen den Gehorsam aufsagt: da zeigt er ihr handgreiflich, daß sein ein Mal ausgesprochner Wille unumstößlich sei und daß er auch Mittel habe, ihn durchzusetzen. Darauf gilt es, sie zu überzeugen, daß sie in Allem und Jedem, selbst in den ersten Bedürfnissen des Lebens, von ihm abhängig ist. Er beweist ihr das auf die allerunbarmherzigste, aber allerdings auch auf die allerwirksamste Weise, indem er ihr ein Mal Speise und Schlaf entzieht — und dann mit wirklich raffinirter Grausamkeit ihr Kleider, Hüte u. s. w. ganz nach ihrem Geschmack machen läßt, ihre Begierde nach all den schönen Sachen weckt, schließlich aber Schneider und Putzmacher sammt all den Herrlichkeiten zum Teufel schickt, weil Schnitt, Façon oder was sonst für seine Frau nicht passe. Und diesen mit überlegner Klarheit entworfnen Kriegsplan führt er mit einer Klugheit aus, die ihr zu ihrem bittren Aerger auch nicht einmal Grund zu Vorwürfen und Anklagen gibt, er nimmt ihr das Recht, sich zu beklagen, indem er sich den Schein gibt, als thue er Alles, was gegen sie gerichtet ist, „nur aus zarter Sorg' um sie", und wirklich, während er Alles um sich herum mit brutaler Heftigkeit behandelt — natürlich wieder recht geflissentlich, um ihr den nöthigen Schrecken einzuflößen — trägt er sie gleichsam auf Händen, wenn auch freilich nur in Worten.

Daß diese Erziehungsmethode sich an einem im Grunde so unselbstständigen Wesen wie Katharina wirksam erweist, versteht sich von selbst, Petruchio erreicht seinen Zweck mit ihr vollkommen, allein er ist mit dem bis dahin Erreichten noch keineswegs am

Ziele seiner Wünsche oder vielmehr am Ende der Forderungen angelangt, die er an eine Frau stellt, und er ist entschlossen, daß seine Frau allen seinen Forderungen genügen soll, er will sie zu einer wahren Mustergattin machen. Eine solche aber muß nicht bloß unbedingt gehorchen und ihren Mann im eigentlichen Sinn des Worts als ihren Herrn betrachten, sie darf auch keine eigne Meinung haben, die Meinung ihres Gatten muß sie ohne Weiteres zu der ihrigen zu machen lernen, und das fehlt Katharina noch. Er greift also wieder zu der nun schon bewährten Methode, sich ihrer Abhängigkeit von ihm zu bedienen, um sie nach seinem Willen umzuformen. Er weiß, sie sehnt sich nach der Heimath, und er ist auch bereit, ihr ihren Wunsch zu erfüllen, aber der Preis, den sie zu zahlen hat, ist: keine eigne Meinung mehr haben zu wollen, und indem er die Erfüllung ihres Wunsches je nach ihrer Fügsamkeit auch in diesem Punkt bald in nahe Aussicht stellt, bald wieder hinausrückt, bringt er sie dahin, jenen letzten Fehler wirklich auch noch abzulegen, sie hat zuletzt Nichts mehr dagegen, die Sonne für den Mond zu erklären, den greisen Vincentio als „aufblüh'nde Schöne, frische Mädchenknospe" anzureden, kurz wie ein Staar Alles nachzuplappern, was er ihr vorspricht:

> Und wie du's nennen willst, das ist es auch,
> Und soll's gewiß für Katharinen sein.

Jetzt ist Nichts mehr zwischen ihnen als nur — ihr Zartgefühl, sie schämt sich, ihn in Padua auf offner Straße zu küssen. Auch das überwindet er, wieder durch die Drohung umzukehren, und damit ist er dann am Ziele seiner Wünsche: „Ist das nun so nicht besser?" ruft er aus:

> Mein liebstes Käthchen, sieh,
> Ein Mal besser als kein Mal und besser spät als nie.

Wie man nun auch über das hier aufgestellte Ideal eines guten Eheweibes denken mag, ob man es mit diesem oder jenem Biographen Shakspeare's bewundre oder es verwerfe: sicher ist, daß die Einheit der Ehe hier erreicht wird, Katharina geht ein in das Wesen ihres Mannes und ein Wille herrscht im

Hause. Ja mehr! Die Rede Katharina's am Schluß des Stückes, die Nichts ist als das Resultat ihrer, bis in die letzten Tiefen ihres Wesens eingedrungnen, eignen Erlebnisse und diese auch mit voller Deutlichkeit wiederspiegelt, sie ist ein sprechendes Zeugniß, daß sie nicht bloß äußerlich, sondern mit Ueberzeugung in den Standpunkt ihres Mannes eingegangen ist, ihn also in Wahrheit zu dem ihrigen gemacht hat. Und so dürfen wir der Ehe Beider sogar mit Fug und Recht die innere Einheit beilegen, sie sind wirklich Eins geworden und sie sind es geworden durch die Zucht, der Petruchio Katharina unterworfen hat. Kurz, Petruchio hat sein Ziel erreicht, oder mit andern Worten, er hat seine „Liebesmüh" gewonnen.

Wenden wir uns nunmehr zu jenen Charakteren aus dem italienischen Intriguenspiel, die der Dichter diesen beiden, zwar nichts weniger als idealistischen und daher auch nicht deutschen, dennoch aber ächt germanischen, englisch-realistischen Gestalten an die Seite gestellt hat. Gerade daß hier keine innere Umbildung erstrebt wird, macht Shakspeare zum Prinzip seiner Darstellung dieser Charaktere und des Contrastes, den sie mit jenen bilden. Der Preis, der dem Sieger hier winkt, ist Bianca, Baptista's jüngere Tochter, und zwei der Kämpfer wenigstens, Lucentio und Hortensio, lassen sich keine Mühe verdrießen, um sie zu gewinnen, nur Pantalon-Gremio begnügt sich, statt selbst an's Werk zu gehen, für sein gutes Geld ihr einen Schulmeister zu werben, dem er dann aufträgt, bei ihr zu seinen Gunsten zu plaidiren. Das sind, wie er selbst sagt, die „Thaten", die seine Liebe beweisen sollen, und durch sie hofft er Hortensio aus dem Felde zu schlagen. Die andern Beiden gehen selber; sie verleugnen Stand und Abkunft, legen das niedrige Knechtsgewand des Magisterthums an, das z. B. Hortensio jene arge Mißhandlung von Katharina einträgt, und suchen nun in förmlichem und erbittertem Wettstreit einander bei Bianca an Liebenswürdigkeit und Liebesbetheurungen zu überbieten. Von Seiten der Mühe also, die sie aufwenden, läßt sich Keinem der Beiden ein Vorwurf machen, auch dem schwachherzigen Hortensio nicht, obwohl dieser

gegen Lucentio unterliegt, dessen Worte, weil er wirklich liebt, natürlich eine ganz andre Macht über Bianca üben, als die in Versen sprechende Galanterie Hortensio's. Lucentio also gewinnt Bianca's Liebe und wendet nun, von seinem Diener Tranio unterstützt, Intrigue auf Intrigue an, um sie als Weib heimzuführen und so auch seine Liebesmüh zu krönen.

Aber was macht er nun aus Bianca selber? Was thut er, sie zu erziehen und sie dadurch erst wahrhaft zu der Seinigen zu machen? Bianca erscheint, wo sie zuerst auftritt, als ein wahres Muster von „jungfräulich sanftem Wesen und Selbstbescheidung“ (sobriety). Lucentio liest diese Eigenschaften gleich beim ersten Begegnen aus ihrem Schweigen heraus und sicherlich ist dasselbe für sie charakteristisch und stellt sie schon äußerlich in für sie sehr günstigen Contrast zu der lärmenden und zänkischen Zungenfertigkeit Katharina's. Hiernach scheint es, als ob sie wie bestimmt wäre, dereinst ein gutes, frommes Eheweib zu werden, und Shakspeare zeigt uns noch ausdrücklich durch ihr Verhältniß zu ihrer Schwester, wie wenig Widerstandskraft sie selbst der ungerechten Unterdrückung und empörenden Mißhandlung entgegenzusetzen hat. Mit Nichts als Worten tritt sie ihrer Schwester entgegen, sie erklärt es „unter ihrer Würde“*), sich zur Magd und Sclavin machen zu lassen, aber zu thun vermag sie Nichts, sie fügt sich in ihr Schicksal, wie es eben gehn will, sucht ihre Peinigerin durch die äußerste Nachgiebigkeit und Unterwürfigkeit zu begütigen und erklärt den unbedingten Gehorsam gegen sie sogar für ihre Pflicht: „So wohl weiß ich, was ich der Aelteren schuldig bin.“ Gegen ihre Liebhaber freilich — und das ist ein sehr interessanter Zug, den Shakspeare ihrem Bilde nicht versäumt hinzuzufügen — gegen Hortensio und selbst gegen Lucentio tritt sie ganz anders auf; da spricht sie sehr gebieterisch, schlichtet den Streit, der sich zwischen ihnen erhoben hat, in sehr entschiedner Weise, und als sie später von der „Zähmungsschule“ hört, der Petruchio als Lehrmeister vorsteht, da ist sie gar nicht weit davon, zu spotten, und man merkt es ihr wohl an, daß sie sich

*) That I disdain, Tieck übersetzt falsch: das nur beklag' ich.

etwas auf ihre Selbstständigkeit zu Gute thut. Gleichwohl brauchte sich Lucentio nicht sonderlich vor ihr zu fürchten, wenn er ähnlich wie Petruchio seine Frau erziehen wollte; hat er doch über diesen noch den Vortheil, daß er von vornherein die Liebe Bianca's besitzt, und wie schüchtern und furchtsam zeigt sie sich noch nach der kühnen heimlichen Trauung, zu der er sie vermocht hat! Nur erbleichend wagt sie es, ihrem Vater wieder unter die Augen zu treten. Allein wie stellt sich nun Lucentio zu ihr? wie hat er alle die ihm so außerordentlich günstigen Umstände benutzt, um die Harmonie seiner Ehe zu sichern? Shakspeare gibt uns hier nur wenige einzelne Züge, aber so viel tritt doch deutlich heraus, daß seine Haltung Bianca gegenüber das gerade Gegentheil der Zähmungsmethode Petruchio's gewesen ist. Er hat mit seiner Geliebten die „Kunst zu lieben" gelesen, nennt sie die „Herrin seines Herzens", kurz, er ist, um mit Petruchio zu reden, immer „nur freundlich" gegen sie gewesen, anders, als es selbst der, wenn auch schwachmüthige, so doch in diesem Punkte weiterblickende Hortensio wenigstens vorhat. Hortensio hat sich nach seiner Niederlage bei Bianca und im Ingrimm über sie rasch entschlossen, eine reiche Witwe zu heirathen, die ihn schon lange mit ihrer Liebe verfolgt und von der er daher sicher weiß, daß sie ihm mit „Freundlichkeit" entgegenkommen werde. Widerstand hat er hiernach bei ihr nicht zu überwinden, und da sie selbstständig ist, so braucht er auch nicht einmal wie Lucentio zur Intrigue seine Zuflucht zu nehmen. Nichtsdestoweniger geht er, weil er seiner eignen Kunst und noch mehr seiner eignen Kraft und Entschiedenheit nicht recht traut, ehe er in die Ehe einzutreten wagt, noch vorsorglich zu Petruchio in die Zähmungsschule, um da zu lernen, wie er etwaige Herrschergelüste seiner Frau zu dämpfen und zu bekämpfen habe, und mit augenscheinlich sehr gehobnem Selbstvertrauen kehrt er von dort zurück und führt seine Schöne heim. Aber was haben nun die Beiden im Vergleich mit Petruchio erreicht, Lucentio mit seinem nur auf den äußern Besitz Bianca's gerichteten Streben, Hortensio mit der Weisheit, die er bei Petruchio gelernt hat?

Die Schlußscene des Stückes bringt die Antwort auf diese Frage. Der Dichter führt hier die drei jungen Ehemänner, die er durch das ganze Stück hindurch zu einander in Parallele gestellt hat, zusammen. Lucentio eröffnet die Scene mit einem Rückblick auf die glücklich bestandnen Abenteuer und Gefahren; er spricht bezeichnend genug seine Freude darüber aus, daß endlich alle Mißtöne gelöst seien, und er meint, sich jetzt der Freude ungestört überlassen zu können. Aber dem rauhen Petruchio will die üppige Hochzeitfeier und die Hingebung an den Genuß, zu der Lucentio seine Gäste freundlich auffordert, nicht behagen, er meint, es gehe Alles gar zu freundlich zu in Padua, und wenn nicht er selbst, so deutet Shakspeare mit diesen Worten auf die gar zu freundliche und zarte Weise, wie Lucentio und trotz seines guten Vorsatzes auch Hortensio im Unterschiede von Petruchio um ihre Frauen geworben haben. Darauf kommt es zur Wette und nun erfährt Lucentio, daß doch noch nicht alle Mißtöne gelöst sind, er muß sogar recht grelle hören, denn alle Sanftmuth seines Weibes und alle Liebe, die es zu ihm hegt, hindern sie jetzt nicht, auf seine Aufforderung zu kommen ihm eine Antwort zurückzuschicken, die nicht viel weniger als eine directe Aufkündigung des Gehorsams gegen ihn ist, und bald darauf nennt sie ihn schon geradezu einen Narren, weil er auf ihren Gehorsam gewettet habe. Hortensio geht es noch schlimmer. Der Gute hat versäumt, vor Allem sich selbst in die Schule zu nehmen und sich erst Muth und Entschiedenheit anzueignen, er wagt also schon gar nicht einmal, zu seiner Frau anders als bittend zu reden, und so spricht sie natürlich ihrerseits befehlend. Kurz, Petruchio gewinnt die Wette, weil er allein bestrebt gewesen ist, sein Weib zu *erziehen*.

Man sieht, trotz aller Härten, und man muß sogar sagen: Rohheit, der hier zu Grunde gelegten Anschauung des Weibes ist der Kern des Stückes doch ein ächter und gesunder. Der Dichter fordert die *wirkliche Einheit* der Ehegatten und er basirt dieselbe auf den Ernst, mit dem der Mann auf die innere Durchbildung seines Weibes hinarbeitet, das seine Denk- und Anschauungsweise in sich aufnehmen, sich von innen heraus mit ihr

durchdringen soll. Freilich fehlt hier jede Andeutung, daß der Mann, statt den Willen der Frau zu brechen und sich zu unterwerfen, ihn vielmehr herauszubilden und zu stärken habe, damit sie dann von dem neu gewonnenen gemeinschaftlichen Standpunkt aus selbstständig weiter strebe und ihre Individualität frei entwickele. Die Einheit wird vielmehr erkauft durch Unterdrückung der Selbstständigkeit und Austilgung der Individualität. Aber ein Mal ist die Natur des hier dargestellten Stoffes nicht außer Acht zu lassen, der eine feinere und tiefere Durchführung des Grundmotivs von selber ausschloß und daher auch den Schluß auf Shakspeare's eigne letzte Anschauung der Ehe allein von diesem Stücke aus nicht zuläßt — dann aber treten doch sogar an diesem Stoffe in jener Forderung der Einheit der Ehe und der dem Manne auferlegten Pflicht, sein Weib durch ernste Arbeit wahrhaft zu dem seinigen zu machen, Grundzüge einer Anschauung der Ehe hervor, die den Kern der Sache treffen und darum ewig wahr sind. Und namentlich der zweite Punkt, das eigne, seiner Aufgabe klar bewußte, ebenso energische wie consequente Handeln des Mannes, ist hier von Wichtigkeit; auf ihn hat Shakspeare nicht bloß den Charakter Petruchio's und sein Auftreten Katharina gegenüber, sondern auch seinen endlichen Sieg über diese wie über die beiden andern jungen Ehemänner, kurz das ganze Stück begründet, und es mag hier noch hervorgehoben werden, daß in dieser Darstellung der mit endlichem Erfolg gekrönten wirklichen Liebesmüh des Mannes, namentlich wenn man das Liebeständeln der Helden jenes andern Stückes zum Vergleich heranzieht, eine neue Bestätigung unsrer obigen Annahme liegt, daß Shakspeare dieses Stück und kein andres auch mit dem Titel: „Gewonnene Liebesmüh" bezeichnet habe. Wie dem aber auch sei: der Gedanke, daß das Glück, zunächst der Ehe, dann aber auch überhaupt, nicht spielend zu gewinnen sei, daß es durch eigne Kraft, durch wirkliche und energische Arbeit errungen werden müsse, er geht als eigentliches Grundmotiv durch alle Charaktere und ihn legt der Dichter auch seiner Darstellung der Intrigue unter, die eben als bloßes Spiel nur äußere Erfolge davon trägt, wenn sie nicht gänzlich scheitert.

Und er bildet nun auch das Bindemittel, durch das das Vorspiel mit dem eigentlichen Stücke zu einem organischen Ganzen verwächst. Gerade das Vorspiel hat Shakspeare fast völlig neu geschaffen. Das alte Stück gab ihm nur das äußere Motiv, den Kesselflicker, der, aus der Trunkenheit erwachend, sich als Lord wiederfindet, im Besitze prächtiger Kleider, edler Weine, windschneller Rosse und Jagdhunde, kurz aller Mittel äußeren Glanzes und endlich natürlich auch eines schönen Weibes. Und diesen eingebildeten Lord führt es dann zwecklos durch das ganze Stück hindurch und läßt ihn endlich nach nochmaligem Rausch wieder in seiner vorigen Eigenschaft als Kesselflicker zum Bewußtsein kommen. Was hat aber Shakspeare aus diesem alten Märchenmotiv gemacht! Nicht mit bloßem äußern Glanz umgibt er seinen Kesselflicker und nicht auf diesen legt er den Nachdruck, sondern er rückt die geistigen Genüsse in den Vordergrund, die das Leben der Vornehmen verschönern, und auch der äußere Glanz ist bei ihm von einem höheren geistigen Hauch umgeben. Die Musik soll den neuen Lord, wenn er erwacht, mit süßen himmlischen Klängen umfangen, an den das Leben täuschend wiedergebenden Gemälden seiner Sammlung soll er sich erfreuen, und abgesehen von allen anderen Genüssen, die man ihm wie im alten Stück in Aussicht stellt, wird ihm endlich auch noch ein Product der höchsten aller Künste, ein Schauspiel, vorgeführt. Auch dies fand Shakspeare schon in jenem alten Stück, aber abweichend von seinem Vorgänger läßt er den Kesselflicker schon nach der ersten Scene sanft entschlafen. Hier meint nun zwar einer der Biographen des Dichters, Kreyssig, er könne diese Abweichung „nicht für einen Vorzug des Shakspeare'schen Stückes halten", aber wir denken, und Herr Kreyssig stimmt uns in diesem Punkte sicher bei, daß es gar keine Kleinigkeit ist, bei einem Shakspeare'schen Stücke einzuschlafen, und ein solches ist es doch, das anzusehn der Kesselflicker von unserm Dichter gewürdigt wird. Hier gerade springt die Pointe fast handgreiflich hervor. Was Shakspeare bestimmte, jenes an sich wenig geistreiche Vorspiel nicht nur beizubehalten, sondern bis in's Kleinste sorgfältig herauszuarbeiten, das war die symbolische Bedeutung,

die er in demselben erkannte; der ohne sein Zuthun plötzlich zum Lord erhobne, dem Trunk ergebne Kesselflicker, dem alle Genüsse des Reichthums und der Kunst gleichsam in den Schooß fallen, der aber nun — ein Zug, den unser Dichter erst hinzugefügt hat — mit all den Herrlichkeiten auch nicht das Mindeste anzufangen weiß: er wurde ihm zum Symbol derselben Wahrheit, die er im Stücke darstellt, der Wahrheit nämlich, daß sich das Glück nicht schenken läßt, und so läßt er denn den edlen Lord, den auch die andern Künste schon vergeblich lockten, mit köstlichem Humor vor einem Werke seines Genius in sanften Schlummer fallen. Hier also liegt der Grund, weshalb der Dichter den Charakter des Kesselflickers nicht wie sein Vorgänger durch das ganze Stück hindurchführt, und hier liegt auch der Zusammenhang des Vorspiels mit dem Stücke selbst. Was im Vorspiel nur noch negativ zur Anschauung gebracht wird, daß sich das Glück nicht schenken läßt, das wird im Stücke selbst dann zu dem bestimmten positiven Gedanken gesteigert: das Glück muß durch eigne Kraft und wirklichen Ernst errungen werden.

Wir haben noch einige Worte über das Verhältniß dieses Stückes zu dem vorigen hinzuzufügen. Die Verschiedenheit, die zwischen ihnen besteht, ist so groß, daß wir bei ihr nicht zu verweilen brauchen, aber sie haben doch auch Gemeinsames. Zuerst erscheint der Mensch in beiden Stücken als seines Schicksals Schmied. Der König von Navarra und die Seinen tragen ebenso selbst die Schuld, wenn ihr Liebeswerben scheitert, wie Petruchio mit Recht behaupten darf, sich sein Glück selbst geschaffen zu haben, und wie andrerseits Lucentio und Hortensio wieder nur sich anzuklagen haben, wenn sie nicht gleiches Glück mit ihm finden. Die Freiheit des Menschen also bildet den gemeinsamen Boden beider Stücke. Dann aber ist wenigstens die gezähmte Widerspenstige selbst nicht minder ein Symbol des Heraustretens des Menschen aus den ihm gesetzten Schranken, wie es der König von Navarra mit seiner Ueberhebung und Großmannssucht ist, und wie dieser, so wird auch sie in ihre Schranken zurückgewiesen, er und die Seinigen durch das der Harmonie der Natur so viel

näher stehende Weib, sie durch die dem Weibe versagte Geistesklarheit und Willensstärke des Mannes. Der Unterschied ist nur, daß dort die dem Manne, hier die dem Weibe nahe liegende Verirrung den Mittelpunkt der Handlung bildet. Nun ist allerdings das letztere Thema, das Heraustreten des Weibes aus den ihm von der Natur angewiesenen Schranken, in der gezähmten Widerspenstigen mitnichten weder so fein noch so allseitig, noch auch in der Weise als das eigentliche und Grundthema durchgeführt, wie die geistigen Verirrungen des Mannes in dem vorigen Stücke — aber der Schluß des Lustspiels wenigstens, die Rede Katharina's, läßt es in voller Deutlichkeit in den Vordergrund treten; die Rede verkündigt nicht nur das factische Eingehn Katharina's in ihre Schranken als Weib, sondern sie spricht auch die Erkenntniß aus, daß nur im Eingehn in dieselben Glück für das Weib zu finden sei. Auch wird in der gezähmten Widerspenstigen das Tändeln noch wieder abgewiesen, das in „Verlorne Liebesmüh" eine so große Rolle spielt, hier freilich von einem andern Standpunkt aus, insofern es, selbst wenn das äußere Ziel erreicht wird, doch das Glück nicht sichern könne. Und so tritt denn die Verwandtschaft der beiden Stücke deutlich genug heraus, Shakspeare erscheint wirklich in beiden als der Führer auf dem Weg zum Heil; nur freilich ist dort das Ziel, auf das er hinweist, ein höheres, ideales, er will zum reinen Menschenthum, zur Demuth und Menschenliebe, führen, hier ist es ein praktisches, reales, das an das Goethe'sche Wort heranstreift:

Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es, um es zu besitzen. —

Er will den Weg zum Glücke zeigen.

Der Kaufmann von Venedig.

Der Kaufmann von Venedig ist vielleicht das populärste unter allen Lustspielen Shakspeare's. Er erfreut sich heute noch sowohl bei uns in Deutschland wie in seinem Heimathlande England einer ganz besondern Gunst des lesenden wie des Theaterpublicums und zum Theil wenigstens verdankt er sie ohne Frage seinem Stoffe. Schon die alten Herausgeber des Stückes, das noch zu Lebzeiten des Dichters in zwei von einander unabhängigen Ausgaben erschien, deuten das Anziehende, das in dem Stoffe liegt, auf dem Titelblatt ziemlich treffend und für ihren Zweck, die Käufer anzulocken, gewiß nicht ohne Wirkung an. Sie nennen es: „Die höchst vorzügliche Geschichte von dem Kaufmann von Venedig, Mit der außerordentlichen Grausamkeit des Juden gegen obbenannten Kaufmann, dem er ein richtiges Pfund Fleisch ausschneiden wollte, Und der Gewinnung Portia's vermittelst der Wahl der drei Kästchen". Man sieht, sie deuten auf das Romanhafte und Abenteuerliche des Stoffes, und in der That bildet dieses einen Hauptcharakterzug des Stückes, der es von allen andern Lustspielen Shakspeare's unterscheidet und in dem auch für uns noch ein wesentlicher Reiz desselben liegt. Mit wie seltsamen und zugleich wie drohenden Gefahren umgibt der Dichter hier nach einander alle die Hauptdelden der Handlung, wie fast unentrinnbar nahe läßt er sie ihnen treten und wie fast wunderbar erscheint jedes Mal die Rettung, eine wirkliche narrow escape, wie die Engländer bezeichnend sagen, ein Entrinnen mit genauer Noth! — Wenn man überhaupt von Shakspeare's Dichtung sagen kann,

daß der Geist der Zeit Elisabeth's an ihr mitgearbeitet hat, so gilt dies von dem Kaufmann von Venedig schon von dem Stoff, insofern ihm wohl ohne Zweifel die Wahl desselben durch die Lust der damaligen Engländer an Abenteuern und Gefahren und durch das häufige Vorkommen gleich wunderbarer Rettungen inmitten des bewegten Lebens der Zeit nahe gelegt worden ist. Aber wie hat er es nun verstanden, während er seiner Dichtung den Zauber des Romantischen und Märchenhaften einhauchte, das solchen Stoffen innewohnt, ihr dennoch auch die Lebenswahrheit und Realität zu sichern, die wir zumal von einer dramatischen Dichtung nothwendig fordern! Alle die einzelnen Vorgänge, die er hier zu einer reich bewegten Handlung in einander flicht und die die Phantasie wirklich fast wie die Wunder der Märchenwelt berühren, sie stehen dennoch auf ganz realem Boden, ja er erreicht es, ihnen symbolische Bedeutung noch für uns selber, für unser eignes Ringen in ernsten Lebenslagen zu geben. Mit hoher künstlerischer Weisheit hat er das Seltsame und Abenteuerliche in seinem Lebensbilde auf die Situationen beschränkt und nicht ausgedehnt auf die Charaktere, die er einführt; diese tragen im Gegentheil nicht nur ein durchaus realistisches Gepräge, sondern er stellt sie auch von Seiten ihrer Sinnesweise in ausgesprochenen Gegensatz zu allem Abenteuerlichen und Ungeregelten; gerade in diesem Stücke wird mit vollem Bewußtsein die Besonnenheit als die Führerin des Menschen im Kampfe mit dem Leben hingestellt, in einer Auffassung, wie sie unter allen vorangegangnen Stücken nur noch im Sommernachtstraum sich findet, und zwar dort im Charakter des Theseus. Und an den Sommernachtstraum mahnt ja der Kaufmann von Venedig schon durch den Zauber des Märchenhaften. Es ist denn auch als ausgemacht zu betrachten, daß er mit diesem in einem und demselben Jahre entstanden ist. Beide gehören, wie nicht zu zweifeln ist, dem Jahre 1594 an.

Der Raum gestattet uns nicht, auf die Quellen, die Shakspeare zu diesem Werke benutzte, und auf die Art und Weise, wie er sie benutzt hat, näher einzugehn. Wir erwähnen nur, daß demselben zwei Stoffe zu Grunde liegen, die sich getrennt in der

mittelalterlichen Märchensammlung, Gesta Romanorum, finden. Der erste dieser Stoffe, der Vertrag des Venetianischen Kaufmanns mit dem jüdischen Wucherer und die Rettung des Ersteren durch die Gattin seines — nicht Freundes, sondern Pflegesohns und Pathen — ist vermuthlich aus der italienischen Novellensammlung Il Pecorone des Giovanne Fiorentino geschöpft, wo sich schon so ziemlich dieselbe äußere Folge der Thatsachen findet, wie in Shakspeare's Stücke; doch sind die Motive hier noch gänzlich unentwickelt und die Charaktere, namentlich Bassanio's und Portia's, sogar bis zum Widerwärtigen roh. Eine andre Darstellung desselben Stoffes, in der aber die Gestalt Portia's ganz fehlt und auch Bassanio kaum angedeutet wird, findet sich in der hübschen Ballade von dem Juden Gernutus in Percy's Reliques of Ancient English Poëtry. — Die Geschichte von den drei Kästchen, die bei Shakspeare mit jenem ersten Stoff verknüpft erscheint, war schon im Jahre 1577 von Robert Robertson aus dem Lateinischen der Gesta Romanorum in's Englische übersetzt worden. Sie spielt dort am Hofe eines römischen Kaisers, der mittelst der drei Kästchen die Braut seines Sohnes, eine Apulische Prinzessin, prüfen will, ob sie der Ehre, seine Schwiegertochter zu werden, auch würdig sei. Von den Inschriften der Kästchen hat Shakspeare nur die des goldnen: Wer mich wählt, der findet, was er verdient — beibehalten, hat sie aber dem silbernen zugetheilt. Die beiden andern lauten in den Gestis Romanorum: Wer mich wählt, der findet, wonach seine Natur verlangt — und: Wer mich wählt, der findet, was Gott ihm bestimmt hat. Wir bemerken noch, daß sich hier nicht das Bild, sondern Gold und kostbare Steine in dem bleiernen Kästchen finden*).

Es fragt sich nun, ob Shakspeare der Erste gewesen ist, der diese beiden Stoffe zu einem Drama combinirte. Die innere

*) Vgl. über den Stoff des Stückes: Hebler, Shakspeare's Kaufmann von Venedig, Bern 1854, S. 1—13. Die Schrift enthält auch sonst manches Interessante. Sehr sinnig und fein ist die anonyme Schrift: Alter Ego. Hamburg 1862.

Wahrscheinlichkeit ist sicherlich dafür, und man würde die Frage gar nicht aufgeworfen haben, wenn nicht ein altes Pamphlet gegen das Theater aufgefunden worden wäre, in dem unter Verdammung der im Allgemeinen unsittlichen Tendenzen des Theaters doch zweier Stücke anerkennend gedacht wird, die schon vor 1579 aufgeführt worden sind; eines dieser Stücke wird als „der Jude“ bezeichnet und von diesem gesagt, es habe „die Gier weltlicher Wähler und die blutige Gesinnung der Wucherer“ dargestellt *). Nun kann man am Ende nicht leugnen, daß mit dieser Angabe allenfalls die Wahl der Kästchen Portia's und die blutige Gesinnung Shylock's bezeichnet sein könnte; ein Mal aber ist die Bezeichnung doch gar zu allgemein — man könnte z. B. zur Noth auch das Marlowe'sche Stück „Der Jude von Malta“ ähnlich charakterisiren — und dann erscheint es wirklich als eine äußerst kühne Hypothese, irgend einem Dramatiker nicht bloß vor Shakspeare, sondern sogar vor Marlowe, dessen Tamerlan ja erst 1586 auf der Bühne erschien, eine Gestaltungskraft beizumessen, wie sie die Combination dieser beiden so weit auseinander liegenden Stoffe voraussetzt, von denen noch überdies der zweite erst gänzlich umgeschaffen werden mußte. Und wäre es noch mit der Gestaltungskraft allein gethan gewesen! Es bedurfte auch genau der Anschauungsweise, die Shakspeare seinem Stück zu Grunde legt, um nur die innere Verwandtschaft beider Stoffe überhaupt zu sehen. Denn was hat in der That für den, der Shakspeare's Stück nicht kennt, die Wahl jener Apulischen Prinzessin zwischen den drei Kästchen mit der Grausamkeit Shylock's gegen Antonio gemein?

Werfen wir, ehe wir zu dem Stück selbst übergehen, noch einen Blick auf die eben erwähnte Anschauung, durch die Shakspeare jene beiden Stoffe zusammengeschmolzen und seinem schon durch die Mannigfaltigkeit und spannende Kraft der Handlung fesselnden Stücke die volle Weihe der Kunst und seiner eignen reinen und ächt menschlichen Gesinnung gegeben hat. Wir sind

---

*) representing the greedinesse of worldly chusers and bloody minds of usurers.

damit wieder bei unsrer eigentlichen Aufgabe angelangt, die eigne Betheiligung Shakspeare's an seinen Werken darzustellen und das weltliche Evangelium zu ergründen, das er in ihnen verkündigt. Und nach dieser Seite hin nimmt gerade der Kaufmann von Venedig in dieser ersten Periode seiner Dichtung eine hervorragende Stelle ein. Er schließt sich von Seiten der den Dichter beseelenden Gesinnung am nächsten an Verlorne Liebesmüh und den Sommernachtstraum an. Die Verherrlichung der Humanität in ihrer edelsten und tiefsten Auffassung, die uns in diesen beiden Stücken, dort in der Mahnung an die ursprüngliche Niedrigkeit des Menschen und an die Leiden, denen er unterworfen ist, hier in der schönen Milde des Theseus und in seinem innigen Verständniß des guten Willens der Menschen, entgegentrat — sie findet hier ihren Abschluß und ihre Vollendung. Der Kaufmann von Venedig ist gleichsam die Siegesfeier der Macht des reinen Menschenthums über die Welt. Er verklärt die humane Gesinnung durch den ernsten, einfach frommen Sinn, den er aus ihr erwachsen läßt, und diesem gibt er den Sieg über die Gefahren des Lebens. Es schwebt eine Stimmung über dem Gedichte, die an unser *): „Wo die Noth am größten, da ist Gott am nächsten" mahnt, und diese Hülfe Gottes kommt dem in sich gesammelten reinen Menschen von innen; es wohnt eine Geistesmacht in ihm, die ihn in allen Lebenslagen trägt und hält und ihm den Sieg im Kampfe mit der Welt verbürgt. Das ist der Grundton dieser Dichtung; man sieht, von hier aus erklärt sich leicht, warum Shakspeare gerade diesen in den Situationen so abenteuerlichen und romanhaften Stoff wählte, er brauchte einen Stoff, der schon äußerlich das: „wo die Noth am größten" versinnlichte.

Wir wenden uns zum Stücke und beginnen mit Portia, die ja zuerst im Vordergrund der Handlung steht. Gleich hier versetzt

---

*) Der Engländer kennt dieses Sprüchwort in der religiösen Form des unsrigen nicht; er sagt sehr treffend, aber auch sehr nüchtern: When times are at the worst, they will certainly mend.

uns der Dichter in eine Sphäre, die mit der Wirklichkeit wenig gemein hat. Ein Vater, der seiner Tochter nicht nur die eigne Wahl unter ihren Freiern entzieht, sondern sie auch einer Bestimmung unterwirft, die ihr Glück dem Zufall preisgeben zu müssen scheint und sie in ihren Augen zum Spielball einer Lotterie macht — ein solcher Vater wird sich im wirklichen Leben wohl nicht so leicht wiederfinden; in der Regel wenigstens sind die heiraths-fähigen und heirathslustigen jungen Mädchen glücklicher daran als die Heldin unsres Stückes, die vielumworbne schöne und reiche Erbin von Belmont, um die so mancher Jason sich bemüht. Die Lage Portia's ist in der That eine geradezu abnorme, ähnlich wie später die Antonio's, gegen den Shylock in offner Rathsversammlung das Messer wetzen darf. Aber eben das Abnorme in den Situationen sucht ja Shakspeare in diesem Stücke und darauf baut er dann den Sieg des schönen Menschenthums. — Er thut zunächst Alles, um die Gefahr lebendig heraustreten zu lassen, in der Portia in Folge jener, von ihrem Vater noch auf seinem Sterbebett getroffenen seltsamen Bestimmung schwebt. Ihr ganzes Lebensglück steht auf dem Spiel. Sie liebt und kann doch nicht den wählen, den sie liebt, ja sie kann nicht einmal die Ehe überhaupt ablehnen, sondern muß den Ersten Besten zum Manne nehmen, der so glücklich ist, unter den drei von ihrem Vater hergerichteten Kästchen dasjenige zu treffen, an das er ihren Besitz geknüpft hat. Endlich hat sie sich verpflichten müssen, diesen seinen letzten Willen, so wunderlich er anscheinend ist, treu zu erfüllen. Und nun die große Zahl der Freier, die ebenso ihr Reichthum wie ihre Schönheit anzieht! Was Wunder also, daß ihr erstes Wort gleich eine Klage ist! Ihre Lage ist nicht bloß abnorm, sie ist fast hoffnungslos und jedenfalls muß sie die höchste Selbstverleugnung üben, um dem Gehorsam gegen ihren Vater und ihrem eignen eidlichen Versprechen treu zu bleiben.

Es ist also eine Probe ihrer Seelenstärke und ihrer Gesinnung überhaupt, zu der Shakspeare das Abnorme ihrer Lage herausgestaltet. Und dann setzt hier nun auch schon der oben bezeichnete Grundton der ganzen Dichtung ein, wenn auch zunächst nur leise

und rasch wieder verhallend; der Dichter will ihn nur erst anklingen lassen und legt ihn daher auch nicht der Portia selbst, sondern ihrer Dienerin Nerissa in den Mund: „Euer Vater war immer tugendhaft", sagt Nerissa, „und heilige Männer haben bei ihrem Tode gute Eingebungen." Diese guten Eingebungen, Inspirationen, wie es im Texte heißt, die dem guten Menschen in ernster Lage kommen und ihm den Weg weisen, den er zu gehen hat, — sie sind es, auf die Shakspeare in diesem Stücke den Sieg des Menschen über das Leben begründen will, und aus ihnen leitet er hier jene Bestimmung des Vaters der Portia her, die also nicht darauf hinausgehn kann, das Lebensglück derselben zum Spiel des Zufalls einer Lotterie zu machen, sondern die im Gegentheil ihr Glück sicherstellen wollte. — Der Dichter eröffnet uns hier einen Blick in die der Handlung des Stückes vorausliegende Zeit und in das Innere des würdigen Alten selber, der uns dann später in den Versen, die den Kästchen eingefügt sind, noch bestimmter entgegentritt und immer in demselben edlen Licht erscheint. Und so erscheint er denn auch hier. In treuer Vaterliebe und in der sicheren Voraussicht, daß seine Tochter viel umworben werden würde, ist der alte Mann bestrebt gewesen, sie, die er zu allem Edlen herangezogen hatte und die die Freude seines Alters gewesen war, vor dem Zudrang Unwürdiger zu schützen, vor Solchen, die ein für alle Mal unfähig wären, ihr Streben zu begreifen, dem aber, der Verständniß für sie hätte und sein Alles an ihren Besitz setzte, ihre Hand zu sichern. Von diesem Streben erfüllt, hat er noch auf seinem Todtenbett jene Bestimmung getroffen, von der Nerissa meint, daß sie vielleicht eine „gute Eingebung" gewesen sei. Wirklich hat sie sich bis jetzt als solche bewährt. Die den Freiern auferlegte eidliche Verpflichtung, falls sie das Kästchen mit dem Bilde Portia's nicht träfen, nie ein andres Weib zu nehmen, hat sie noch Alle zurückgeschreckt und dadurch Portia wenigstens vor dem Loose der Penelope bewahrt, sie in ihrem Schlosse zu Belmont die Herren spielen zu sehen. Sie sind sämmtlich, ohne die Wahl zu wagen, wieder abgereist.

So aber bleibt es nicht, es kommen Freier, die Selbstvertrauen genug haben, um die Gefahr der Wahl auf sich zu nehmen, und damit tritt dann die Probe an die Weisheit des würdigen Alten und an Portia's eignen selbstverleugnenden Gehorsam gegen ihn heran. Sie selber besteht die Probe, sie kämpft die Spannung ihres Innern nieder und führt die Freier, wie sie kommen, zu den Kästchen, treu der Vorschrift ihres Vaters — wie aber bewährt sich nun diese? Betrachten wir die beiden jungen Männer etwas näher, die der Dichter hier als Bewerber um die Hand der weitberühmten schönen Portia einführt. Sie sind Beide nichts weniger als unbedeutende Persönlichkeiten, im Gegentheil, sie ragen über die Masse der Menschen weit hinaus, der Eine durch Tapferkeit und Heldenruhm, der Andre durch Geistesbildung. Der Prinz von Marocco hat den Schach von Persien sammt einem Persischen Prinzen erschlagen und in drei Schlachten Sultan Soliman besiegt, er nimmt es mit Jedem auf, der sterblich ist, und spricht sich Muth und Kraft genug zu, um der säugenden Bärin ihre Jungen zu entreißen, den Löwen, wenn er nach Beute brüllt, zu höhnen. — Der Prinz von Arragonien wieder mißt sich mit jedem Andern an Einsicht und Urtheilskraft, er läßt sich nicht, wie die thörichte Menge, auf die er deshalb mit Verachtung heruntersieht, durch den leeren Schein berücken und kann von sich sagen, daß er jeden seiner Schritte durch Ueberlegung regle, ja er ist sogar ein Stück von einem Philosophen und Weltweisen und nicht auf seinen prinzlichen Rang, sondern auf seine Einsicht legt er Werth; er sieht auch wirklich tief genug, um in der Ordnung der menschlichen Dinge manche Mängel zu entdecken, und der Dichter legt ihm den Wunsch in den Mund, die Welt verbessern und dem Verdienste seine Krone sichern zu können. Aber bei aller dieser Heldenkraft und Geistesbildung — was ist Menschlich-Schönes in ihnen? Können sie sich irgend welcher Herzensbildung rühmen? Haben sie offnen Sinn und Empfänglichkeit, Liebebedürftigkeit und Hingebungsfähigkeit? Von dem Allem Nichts. Der Prinz von Marocco, ein Landsmann Othello's, aber diesem nur durch seine dunkle Farbe ähnlich, ist trotz seines wohlerworbnen

kriegerischen Ruhmes und des Firnisses seiner Sitten innerlich Barbar geblieben und nur der Glanz des Namens Portia's hat ihn bewogen, unter ihren Freiern aufzutreten. Der Prinz von Arragonien dagegen ist eine Personification des erstarrenden geistigen Hochmuths, ein Mensch, dem ähnlich wie dem edlen Holofernes in Verlorner Liebesmüh' über der Bewunderung seiner eignen tiefen Einsicht und seiner außerordentlichen Geistesschätze die Wärme des Herzens und die frische Lebenswärme überhaupt vollständig abhanden gekommen ist und der, wenn er sich herbeiläßt, um die Hand der Portia zu werben, es von Anfang an in der unbefangnen, fast naiven Ueberzeugung thut, daß er eben ihrer würdig sei und daß das Schicksal nur „dem Verdienste seine Krone" geben würde, wenn es ihn Portia gewinnen ließe. Und darin stimmt der Prinz von Marocco mit ihm überein, daß auch er meint, Portia's vollauf werth zu sein; wie von Demuth überhaupt, so ist auch von Demuth vor dem Weibe bei Beiden nicht die Rede.

Das sind die beiden Männer, die keck genug sind, die Gefahr der Wahl auf sich zu nehmen, zwei ganze Klassen von nicht zu der großen Masse zählenden Menschen sind in ihnen vertreten, die Vergötterer des Ruhms und Ansehens vor den Menschen und die Anbeter ihrer eignen menschlichen, von jedem Strale höheren Lichts verlassenen Verstandesweisheit, und Menschen dieser beiden Klassen sind schwerlich geeignet, ein Weib wie Portia, die wir wenigstens schon als treue Tochter von ächt kindlicher Gesinnung kennen, zu beglücken. Die Gefahr ist also dringend. Aber nun zeigt sich auch, daß ihr Vater auf seinem Sterbelager durch den Ernst der Stunde und die treue Sorge um sein Kind wirklich innerlich erleuchtet worden war; die Anordnung, die er getroffen, erweist sich in der That als eine „gute Eingebung"; die beiden Freier gehen, wie natürlich, bei der Wahl des Kästchens von ihrer durch ihre Persönlichkeit bedingten Einsicht aus, sie messen die tiefe Weisheit und den hohen selbstlosen Standpunkt des Alten an dieser und — wählen falsch. Das Gold, als Symbol alles Ansehns vor der Welt und alles äußern Glanzes überhaupt, verlockt den Mann des Ruhmes, das Silber, das auch ausdrücklich durch die Auf-

schrift an Verdienste mahnt, die Lohn in Anspruch nehmen, den selbstgefälligen, auf sein Verdienst pochenden Weisheitsnarren und Beide sehen ihre hochgeschwellten Hoffnungen getäuscht. Und nicht bloß das, sie werden auch persönlich tief gedemüthigt und ihre Anmaßung gezüchtigt. Der Prinz von Marocco findet ein Todtengerippe, aus dessen leerem Auge ihm auf dem beschriebnen Blatt sein Urtheil entgegenstarrt, er wird belehrt, daß nicht Alles Gold ist, was glänzt, und daß er das längst hätte lernen können. Dem Prinzen von Arragonien, dem Weltweisen und Tiefeinsichtigen, tritt das Bild eines „blinzelnden Idioten" entgegen und stempelt ihn zum „übersilberten Narren", der gar nicht weiß oder bis dahin gar nicht gewußt hat, daß er statt des vollen Lebens nur „Schatten" umarmt hat. Es ist das Verdammungsurtheil alles Abfalls von dem einfach Menschlichen, alles Strebens nach einer Größe, die durch dessen Preisgebung erkauft ist, und Shakspeare hat es verstanden, diesem Verdammungsurtheil den Charakter eines feierlichen, fast schauerlichen Ernstes zu geben. Wie eine Stimme von jenseit des Grabes tönt es zu uns herüber und es ist ja in der That die Stimme eines Verstorbenen und eines Solchen, dem der Ernst und die Reinheit seiner noch über das Grab hinaus fortsorgenden Liebe ein Recht gab, sich zum Richter aufzuwerfen.

Es fragt sich jetzt noch, ob die Weisheit der Bestimmung des Alten sich auch dann bewähren wird, wenn ein wirklich Liebender durch sie genöthigt wird, sich erst der Probe der Wahl zu unterwerfen, und diese Frage tritt im Stücke in um so spannenderer Weise auf, als der Dichter in dem Liebenden einen Menschen einführt, der auch von Portia schon geliebt wird und den ihr Vater, wenn er noch lebte, vielleicht ohne Probe gern als ihren Gatten gesehen hätte.

Wir sind hiermit zu Bassanio gelangt, den wir nun etwas näher in's Auge fassen müssen. Shakspeare hat Bassanio mitnichten als einen Menschen von außerordentlichen Eigenschaften oder Verdiensten hingestellt, er kann sich keiner Heldenthaten rühmen, wie der Prinz von Marocco, und keiner Einsicht in die Mängel der Welt, wie der Prinz von Arragonien, nicht einmal das ruhige

und überlegte Wesen des Letzteren besitzt er, im Gegentheil, er ist von Jugend auf ein sehr ungeregelter und etwas wilder Bursch gewesen und zum Theil ist er es noch. Wir hören ihn gleich bei seinem ersten Auftreten auf der Bühne Bekannte, die er länger nicht gesehen, mit den Worten begrüßen: „Wann werden wir wieder ein Mal zusammen lachen?“ wir sehen ihn in heiterem Verkehr mit einem Menschen — Gratiano —, von dem er gleich darauf selbst sagt, daß er einen unendlichen Haufen Nichts zusammenschwatze, und wieder hören wir aus seinem eignen Munde das Bekenntniß, daß er durch etwas zu glänzenden Aufwand sein Vermögen zerrüttet habe, ja er muß gleich hinzusetzen, daß ihn auch „große Schulden“ drücken, in die sein zu verschwenderisches Leben ihn verstrickt habe und von denen er nicht mit Ehren loszukommen wisse. Aber das Alles hat bei ihm keine schlimme Bedeutung, es bezeichnet nur den vielleicht etwas leichten, aber dafür auch mit desto harmloserer und vollerer Freude an das Leben hingegebnen liberalen Sinn des Menschen, der nicht ängstlich rechnen kann und mag, über dessen freie Seele weder das Geld noch die Sorge bis dahin Gewalt gewonnen haben und dem vor Allem das Leben noch ein wirkliches Gut ist, das der Mensch mit frischem, frohem Sinne genießen, nicht aber wie einen todten Schatz vergraben soll. Man kann ihm Egmont's Worte in den Mund legen: „Sind uns die kurzen bunten Lappen zu mißgönnen, die ein jugendlicher Muth, eine angefrischte Phantasie um unsres Lebens arme Blöße hängen mag? Wenn Ihr das Leben gar zu ernsthaft nehmt, was ist denn dran?“ Und wirklich, wenn Bassanio auch nicht an die tragische Größe Egmont's heranreicht, die Grundzüge seines Charakters sind doch aus denselben Stoffen gebildet, wie die des Goethe'schen Helden, in der Gestaltung dieser Charaktere begegnen sich ein Mal die beiden sonst so weit geschiednen großen Dichter, derselbe frische, sorglose Sinn, dieselbe Offenheit und Arglosigkeit, dieselbe humane Weise gegen Niedere, und endlich fehlt auch in Bassanio's Wesen die kecke, wagehalsige Ader nicht, die Egmont in so mancher Schlacht bewährte und die

wenigstens Antheil hat an der Sicherheit, mit der er seinen gefährlichen Weg fortwandelt.

Das also ist der Sinn des scheinbar leichtfertigen Treibens Bassanio's, und wie wenig ihn dasselbe bei aller wirklichen Hingebung an den frischen und selbst ausgelassnen Lebensgenuß innerlich verflacht hat, dafür gibt uns der Dichter sogleich den sprechendsten Beweis in dem Freundschaftsverhältniß, das zwischen diesem frischen, lebenslustigen Menschen und dem, wenn auch nicht düstren, doch tief melancholischen Antonio besteht. Was Antonio betrifft, den wir hier nur erst als Freund Bassanio's in's Auge fassen, so scheint des Letzteren Liebe zu ihm und die Freude, ihm, wo er kann, zu helfen, wenigstens für jetzt sein einziger Lebensanker; die ihm nahe stehen, sind darüber einig, daß er „die Welt nur liebt um seinetwegen", und wie schön schildert der Dichter gleich in der Eingangsscene, wie hier ein Mal die äußern Dinge, zumal das Geld, zwei dennoch stolze Männer nicht mehr zu trennen vermögen! Für Antonio wenigstens, der der Geber sein soll, ist diese Schranke in keinem Sinne mehr vorhanden:

Ich selbst, mein Beutel, was ich nur vermag,
Liegt Alles offen da zu deinem Dienst.

Auf Bassanio's Seite stellt sich das Verhältniß allerdings etwas anders, er spricht es offen aus, es sei seine Hauptsorge, von seinen Schulden loszukommen, und Antonio ist sein eigentlicher Gläubiger — er betrachtet also mitnichten die Schätze seines Freundes einfach als die seinigen, im Gegentheil, er erkennt es als Pflicht, die Verbindlichkeiten zu tilgen, die er gegen ihn hat, — aber wie fern liegt ihm dennoch der kalte Stolz des Menschen, der die äußere materielle Selbstständigkeit als das Höchste betrachtet, auch dem Freunde gegenüber! wie wenig kommt es ihm in den Sinn, sie zur Scheidewand zwischen sich und Antonio zu machen! Frei, ohne eine Spur von dem Gefühl der Demüthigung tritt er ihm auch dies Mal wieder als Bittender entgegen und lädt sich neue Verbindlichkeiten gegen ihn auf, dies Mal freilich zu einem ganz bestimmten Zweck und in der sichern Hoffnung des Gelingens seines Unternehmens, aber seinem Freunde kann er doch

keine andre Bürgschaft nennen als eben seine Hoffnung. Man sieht, das ist ein in Wahrheit edles und freies, rein-menschliches Verhältniß, und so wie sein Verhältniß zu dem Freunde ist der ganze Mensch, vor Allem auch rein; die „lautre Unschuld", die seine Kinderspiele kennzeichnete, ist ihm auch jetzt noch auf die Stirn geprägt; Kleinliches, Selbstisches, Unwahres ist ihm ebenso fremd wie Grübeln und Sorgen und dabei ist er doch Mann durch und durch, trotz alles scheinbaren In-den-Tag-hineinlebens ernst und besonnen und keineswegs dazu angethan, über den idealen Interessen die äußern Dinge außer Augen zu lassen. Er liebt Portia wahr und innig, allein um ihrer selbst willen, aber er weiß darum doch, daß sie nicht bloß schön und, „was schöner ist als dieses Wort", liebenswerth durch hohe Tugenden, sondern auch reich an äußern Gütern ist, und weit entfernt, daß ihn ihr Reichthum ängstigen und an der Reinheit seiner Liebe irre machen sollte, freut er sich desselben vielmehr und bringt ihn seinem Freunde gegenüber unbefangen oder, wie er selbst sagt, in „lautrer Unschuld" mit in Anschlag.

So stellt Shakspeare diesen dritten Freier Portia's hin und so läßt er ihn mit dem auf Antonio's Credit erhobnen Gelde nach Belmont gehn, um nun auch seinerseits sein Glück bei der vorgeschriebnen Kästchenwahl zu versuchen. Wir lassen ihn einstweilen und fassen Portia selbst in's Auge, die ja persönlich für uns bis jetzt noch im Hintergrund geblieben ist. Sie ist ohne Frage der bedeutendste Frauencharakter, den Shakspeare in dieser ersten Periode aufgestellt hat; selbst Julie in Romeo und Julie reicht, wenigstens sobald man den geistigen Maßstab anlegt, an sie nicht heran; fehlt ihr doch schon als tragischem Charakter nothwendig jene sichre Klarheit und ruhige Besonnenheit, die allein den Sieg über die Verhältnisse zu geben vermag und die in Portia's Charakter gerade einen so hervorstechenden Zug bildet. Und merkwürdig — während sie das weibliche Wesen nach einer Seite hin repräsentirt, die sich in der Wirklichkeit auch bei unsern deutschen Frauen sicher nicht selten wiederfindet: in der Poesie, auch in den eignen Dramen Shakspeare's, dürfte es doch schwer sein,

eine Parallele zu ihrem Charakter zu finden. Sie ist allerdings eine ideale Gestalt, aber sie steht mit ihrem ganzen Wesen auf der breitesten realistischen Basis, alle ihre Haupteigenschaften, ihr nüchterner, ruhiger und klarer Verstand, ihr scharfer Blick für die Schwächen der Menschen und ihr durch ihn bedingter Witz, ihr energischer Wille ferner und ihre sichre Selbstbeherrschung, endlich die freie und selbstständige Haltung, lassen sie als eine durch und durch realistische Natur erscheinen, der die schwächlich sentimentalen Regungen ebenso fern liegen, wie sie von dem stürmischen Gemüthsdrang frei ist, der den idealistischen Menschen von vornherein in gespannten Gegensatz zur Welt stellt. Und dennoch — welche Tiefe der Innerlichkeit und welche unendliche Innigkeit der Empfindung! Schöner und ergreifender ist auch vom idealistischen Standpunkt aus die Hingebung des Weibes an den Mann nie dargestellt worden, als Shakspeare es in seiner Portia thut, die er so entschieden als realistische Natur hinstellt und deren stark ausgeprägte Selbstständigkeit die rückhaltlose Hingebung fast auszuschließen scheint. Freilich nimmt dieselbe bei ihr auch eine andre Gestalt an als z. B. bei Julie. Voll der Seligkeit der Liebe, wie sie ist, ist doch der sie am meisten beglückende Gedanke der an den sittlichen und geistigen Gewinn, den ihre Ehe mit Bassanio ihr verbürgt. Aber gerade er führt sie zur vollsten Hingebung und hier entfaltet Shakspeare nun zugleich die ideale Auffassung der Ehe, die wir in der gezähmten Widerspenstigen so sehr vermißten, für die aber freilich hier auch erst der rechte Boden ist. Sie prägt sich aus in dem, was der Hingebung Portia's zu Grunde liegt und ihr die Weihe gibt. Das edle, hochbegabte Weib, in dessen Charakter der Trieb nach Bildung ein so wesentlicher Zug ist und stets gewesen ist, es übergibt sich dem Geliebten als

Ein unerzognes, ungelehrtes Mädchen,
Darin beglückt, daß sie noch nicht zu alt
Zum Lernen ist, noch glücklicher, daß sie
Zum Lernen nicht zu blöde ward geboren,
Am glücklichsten, weil sich ihr zarter Geist

Dem Euren überläßt, daß Ihr sie leitet
Als ihr Gemahl, ihr Mentor und ihr König.

Man sieht, hier ist keine Grenze der Hingebung, soweit dieselbe überhaupt berechtigt ist, und zugleich blickt sowohl aus ihr wie aus dem rein menschlichen Streben nach Bildung, das sie nicht minder wie Bassanio über alle äußern Dinge hinaushebt, ihre Verwandtschaft mit diesem durch, sie steht mit ihm auf demselben Boden der schönen Menschlichkeit, ja trotz der schweren Proben, die wir sie schon von ihrer sittlichen Kraft haben geben sehen, indem sie sich mit voller Selbstverleugnung der Bestimmung ihres Vaters unterwarf, hat sie sich doch auch eine Kindlichkeit bewahrt, die wieder an Bassanio erinnert. Die Liebe also, die Beide mit einander verbindet, ist auf Verwandtschaft der Naturen begründet und damit berechtigt. Sehen wir denn, wie die Anordnung des Vaters der Portia sich in dieser letzten Probe bewährt.

Die Scene gehört zu den schönsten und zugleich dramatisch wirkungsvollsten, die Shakspeare je gedichtet hat. Wir haben die Entscheidung vorweg genommen, im Stücke steigt hier die Spannung auf den höchsten Punkt und der Dichter läßt deshalb zur Milderung derselben Musik eintreten: „So, wenn er fehltrifft", sagt Portia,

end' er Schwanen gleich,
Hinsterbend in Musik; daß die Vergleichung
Noch näher passe, sei mein Aug' der Strom,
Sein nasses Todtenbett. Er kann gewinnen —
Und was ist dann Musik? Dann ist Musik
Wie Paukenklang, wenn sich ein treues Volk
Dem neugekrönten Fürsten neigt, ganz so
Wie jene süßen Tön' in erster Frühe,
Die in des Bräut'gams schlummernd Ohr sich schleichen
Und ihn zur Hochzeit laden.

Aber trotz dieser Möglichkeit des Siegs wankt doch selbst Portia's Fassung, sie vergleicht sich jener mythischen Trojanerin, die dem Meerungeheuer gerade als Opfer preisgegeben werden sollte, als noch im letzten Augenblick Hercules erschien und sie errettete: „Mit viel stärkerm Bangen", sagt sie,

Seh' ich den Kampf, als du ihn eingegangen.

Und weshalb geht nun Bassanio als Sieger aus dem Kampf hervor? Weshalb gelingt es ihm vor den andern Freiern, das Räthsel zu lösen, an das Portia's Besitz geknüpft ist? Deshalb, weil er allein sie um ihrer selbst willen liebt und weil ihn nun diese seine Liebe, die in sich schon ein Hinaussein über alles Aeußere ist und die der Ernst des Augenblicks zu einer sein ganzes Sein erhöhenden und vergeistigenden Macht erhebt, weil sie ihn von innen heraus erleuchtet. Er hat an seinem eignen menschlich schönen Wesen den Schlüssel zu dem Sinn des Alten und so geht ihm derselbe auf: in dem Golde des ersten Kästchens sieht er ein Symbol des ganzen Scheinwesens, vermittelst dessen Jeder, der Etwas erreichen will im Leben, die Welt zu blenden und zu belügen sucht, und müßte er das Heiligste zum Mittel für seinen Zweck mißbrauchen; das Silber dagegen, das er den „bleichen und gemeinen Botenläufer von Mann zu Mann" nennt, repräsentirt ihm die Lohnarbeit des Menschen, die man bezahlen kann, weil sie kein Gemüth, keine Liebe in ihr Thun hineinlegt, und so wählt er denn das „magre Blei",

Das eher droht, als irgend was verheißt,

und das ihn auffordert, „sein Alles zu geben und daran zu wagen", um Portia zu gewinnen.

Damit ist dann der Sinn des Alten getroffen, Bassanio findet in dem dritten Kästchen als Bestätigung, daß er richtig gewählt, das Bildniß Portia's und ebenso schauerlich, wie Shakspeare vorher das Verdammungsurtheil der durch ihre selbstgefällige Ueberhebung Unterliegenden herausgestaltet hatte, ebenso befreiend und erhebend, im entgegengesetzten Sinn ergreifend stellt er jetzt die Krönung des Siegers dar. Es ist der Triumph der schönen Menschlichkeit, den die Stimme aus dem Jenseits jetzt verkündigt, und in den Jubel dieser Verkündigung stimmt das Entzücken Portia's und Bassanio's ein, das, überwältigend, wie es ist, dennoch maßvolle Worte findet und sich durch sie zu stiller innerer Seligkeit abklärt. Hier gipfelt die Schönheit dieser Scene, die, wenn sie auch die religiösen Worte meidet, auf den sinnigen Leser darum

nicht weniger einen religiösen Eindruck macht und deren Grundton sich so wiedergeben läßt: Nur dem reinen Menschen werden die Augen aufgeschlossen, nur das Sehen mit dem Herzen führt uns sicher.

Diesem Siege des reinen Menschenthums nun, das sich seine Welt hoch über allen äußern Dingen im Heiligthum des Herzens aufbaut und in der durch geistige Gemeinschaft geweihten Liebe gipfelt, stellt Shakspeare die Niederlage des allem menschlich Schönen und Edlen unzugänglichen Gemüths entgegen, das Nichts liebt als das Geld und dessen höchste Lebensäußerung der gerade durch diese Liebe zum Gelde zur intensivsten Gluth geschürte Haß ist. Hier tritt Shylock in den Vordergrund, dieser bei aller Niedrigkeit und Gemeinheit der Gesinnung doch gewaltige Charakter, den Shakspeare mit so sichtbarer Sorgfalt herausgearbeitet hat und an dessen Sieg oder Niederlage er das Schicksal oder doch das Glück aller Hauptpersonen des Stückes knüpft. Und mehr noch hängt an ihm. Der Dichter hat ihn auch innerlich mit der großen Menschheitsfrage verknüpft, die ihn in diesem Stück beschäftigt. Es handelt sich für ihn darum, ob auch ein Gemüth wie Shylock's dem Menschen Mittel biete, um sich gegen den Andrang der Welt zu behaupten, ob auch einem solchen Gemüthe die Kraft inwohne, ihn zu erleuchten und ihm von innen heraus den Weg zu seinem Ziele sicher vorzuzeichnen. Der Dichter stellt die zweite dieser Fragen an die Spitze und es scheint anfangs sogar, als ob er sie bejahen wollte. Die ganze spannende Kraft dieses Theils der Handlung, die immer mächtiger anwächst, beruht auf dem in Aussicht stehenden, anscheinend sicheren Triumph des Juden, und das Mittel, durch das derselbe seinem Ziel so nahe kommt, den Vertrag mit Antonio, läßt ihn Shakspeare ähnlich wie Portia's Vater die weise Wahl der Kästchen und Bassanio die Lösung des an sie geknüpften Räthsels auf dem Wege der Inspiration finden; der Unterschied ist nur, daß dort die Liebe, hier der Haß die Macht ist, die dem Geist in plötzlicher Erleuchtung den Weg zeigt, der zum Ziele führt.

Auf dieses Motiv, dessen letzte Bedeutung erst später heraustreten wird, hat Shakspeare den ganzen weiteren Gang des Stückes begründet. Shylock's Haß gegen Antonio ist alt und tief; er haßt ihn schon, „weil er von den Christen ist" und „sein heilig Volk haßt" — aber das ist nur das erste und allgemeinste Motiv seines Hasses, persönlich wird derselbe erst durch den Schaden, den ihm Antonio in seinem Geschäft zugefügt hat; „doch mehr noch", sagt er, „hass' ich ihn",

weil er aus gemeiner Einfalt
Umsonst Geld ausleiht und hier in Venedig
Den Preis der Zinsen uns herunterbringt.

Er selber schlägt den Schaden, den er dadurch erlitten, mit Hülfe seiner in solchen Dingen natürlich sehr lebhaften Phantasie auf eine Summe an, die sich entgehn zu sehen ihn freilich bitter wurmen mußte: „'ne halbe Million hat er mir gehindert", sagt er, und nun kommen zu dem Religionshaß und zu diesem gar nicht zu verschmerzenden Verlust noch directe persönliche Kränkungen, die Antonio ihm sogar öffentlich vor der ganzen Kaufmannschaft zugefügt hat, er hat ihn und sein Geschäft öffentlich geschmäht, hat seinen „rechtlichen Gewinn" Wucher gescholten, ihn einen Hund genannt und dann auch wie einen Hund behandelt, ihn mit den Füßen von sich gestoßen u. s. w. Und alle diese Kränkungen hat er „mit geduldigem Achselzucken" hinnehmen müssen. Was Wunder also, daß sie innerlich desto tiefer fraßen und seinen Haß auf Antonio zu einer Gluth entzündeten, die allmählich alle lebenskräftigen Stoffe seines Gemüths in sich hineingezogen hat! Schon, wo er zuerst Antonio's ansichtig wird, blitzt der Gedanke der Rache in ihm auf:

Wenn ich ein Mal ein Bein ihm könnte stellen,
So thu' ich meinem alten Grolle gütlich.

Und noch energischer:

Verflucht mein Stamm,
Wenn ich ihm je vergebe!*)

*) Vgl. den furchtbaren Ausbruch seines Hasses Act 3, Sc. 1: „Er hat mich geschimpft, mir eine halbe Million gehindert" u. s. w.

Und eben jetzt steht Antonio als Hülfesuchender vor ihm; nicht daß ihn wirkliche Noth zu ihm triebe: er ist noch der „königliche Kaufmann", dessen Schiffe alle Meere durchfurchen, und Shylock selbst führt sich noch eben die Zahl derselben und die sonstigen Handelsunternehmungen Antonio's im Ausland vor die Seele, es ist nur eine augenblickliche Verlegenheit, in der er sich befindet — aber dennoch: diese Verlegenheit zwingt den verhaßten Menschen, bei ihm Hülfe zu suchen, denn er ist nebst Antonio der einzige*) Mann in Venedig, der sich zu Vorschüssen hergibt, Antonio aus Menschenliebe, ohne Zins zu nehmen, Shylock gerade wegen der wucherischen Zinsen, die das noch überdies verhältnißmäßig sichre Geschäft ihm abwirft. Ist es nun nicht fast ein Wunder — der reiche Kaufmann, der sich entschließen muß, bei dem verachteten Juden zu borgen? Shylock faßt es so, es fährt ihm plötzlich durch die Seele, ob das nicht ein Zeichen sei, daß der Gott Abraham's mit ihm sei und ihm helfen wolle, Rache zu nehmen an seinem Feinde; ist doch Antonio nicht bloß sein, sondern auch der Feind des heiligen Volks der Juden und hat Gott doch stets dem auserwählten Volk geholfen! Der Gedanke, Antonio das Geld zu leihen ohne directe Interessen, dafür aber sein Leben in seine Hand zu bringen, steigt in ihm auf. Er führt sich den Erzvater Jacob vor die Seele; auch Jacob hat ja einst bei Laban auf den directen Gewinn verzichtet, er hat einen andern Weg ausfindig gemacht, seinen Vortheil zu wahren, jenen Vertrag nämlich, der ihm alle die bunten und sprenklichten jungen Lämmer zusprach, die die Schafe werfen würden, und auch ihm hat Gott geholfen, denn er selbst konnte, wie Antonio sagt und Shylock

*) Vgl. Act 3, Sc. 1, Schluß, wo Shylock sagt: „Denn wenn er aus Venedig weg ist, so kann ich Handel treiben, wie ich will." Wir wollen hier bemerken, daß Zins zu nehmen in Shakspeare's Zeit ebensowohl moralisch wie gesetzlich verpönt war. Nicht nur die römische Kirche, auch noch Luther erklärte allen Zins für Wucher und noch Eduard VI. von England verbot allen Zins. Vgl. die oben erwähnte Schrift von Hebler, S. 56. Unter solchen Umständen begreift es sich, daß Shylock wirklich keinen andern Rivalen als Antonio haben konnte.

nicht leugnet, Nichts dazu thun, die Geburt gerade solcher Lämmer zu befördern.

Shylock, wie gesagt, leugnet das nicht, im Gegentheil, er gerade hat von Anfang an in dem Glücke Jacob's die Hand des Himmels gesehen, der dann auch Antonio so ernst den Ausgang zuschreibt, und nur um sich der wunderbaren Hülfe, mit der Gott einst Jacob beigestanden, recht bewußt zu werden, nur deshalb führt er sich diese Episode aus dem Leben seines Volkes vor die Seele. Könnte denn Gott nicht auch ihm auf gleich wunderbare Weise beistehn? Antonio's ganzes Vermögen schwimmt auf dem Meere oder ist sonst in gefährlichen Unternehmungen angelegt. „Aber Schiffe sind nur Bretter, Matrosen sind nur Menschen, es gibt Landratten und Wasserratten — ich will sagen, Korsaren, und dann haben wir die Gefahr von Wind, Wellen und Klippen", und auch die andern Unternehmungen können scheitern, ja Shylock ist fast überzeugt, daß sie so wenig wie die Schiffe Antonio helfen werden, den Schein zur rechten Zeit einzulösen. Das Wunder, daß Antonio zu ihm kommen muß, um Geld von ihm zu borgen, gilt ihm als Bürgschaft, daß der Gott seiner Väter mit ihm ist, und der Schwung, den dieser Gedanke seinem von dem Fanatismus des Hasses über sich selbst hinausgehobnen Gemüthe verleiht, er ist es, der ihn das Mittel finden läßt, seine Rache an Antonio zu befriedigen. Der „lust'ge Schein" also, der ihm ein Anrecht auf ein Pfund von Antonio's Fleisch gibt, wenn dieser seine Schuld nicht vor Ablauf der drei Monate tilgt, ist ebenso eine Eingebung des im Gemüth des Menschen waltenden Geistes wie jene letzte Verfügung des Vaters der Portia und die glückliche Wahl Bassanio's. Und wirklich erscheint auch der Jude hier über sich selbst hinausgehoben, die Geldsucht, die bis dahin seine leitende Leidenschaft war, tritt wenigstens bei diesem Handel gänzlich in den Hintergrund, er gibt die dreitausend Dukaten hin nicht bloß ohne Zinsen, sondern auch mit dem glühenden Wunsche, sie bis auf den letzten Heller zu verlieren; Antonio gegenüber steht er da wie der verkörperte Geist des Hasses, und so klein und niedrig auch der Haß an sich ist, zumal

der persönliche, von dem ja bei einem Menschen wie er allein die Rede sein kann: er gibt ihm doch die Kraft, alle seine äußeren Interessen dem einen Zwecke rücksichtslos und ohne einen Augenblick zu schwanken zum Opfer zu bringen, und hebt ihn dadurch, wie jede den ganzen Menschen erfüllende Leidenschaft, über das gewöhnliche Maß der menschlichen Natur hinaus zu einer gewissen, wenn auch schauerlichen und in ihrem letzten Grunde haltungslosen Größe.

Wir haben aber, ehe wir seinen Anschlag auf Antonio weiter verfolgen, noch die andre Seite seines Charakters in's Auge zu fassen, seine allgemeine Stellung zur Welt nämlich und die Art und Weise, wie er sich gegen die, von ihr drohenden Gefahren zu schützen sucht. In dem Verfahren, das er hier beobachtet, tritt uns ein merkwürdiger Gegensatz zu jenem Glauben an den unmittelbaren Beistand Gottes entgegen, der ihn zu dem Vertrag mit Antonio bestimmte. In seinem täglichen Leben denkt er gar nicht daran, sich auf irgend einen Schutz als den seiner eignen Energie und Wachsamkeit zu verlassen, nicht einmal die Liebe der Menschen, die sein Haus mit ihm theilen, seines Dieners und seiner Tochter, sucht er zu gewinnen, um sie dadurch desto fester an sein Interesse zu ketten; so weit sieht er nicht, obgleich er gerade der ganzen Außenwelt gegenüber beständig auf dem Kriegsfuß steht und kein andres Verhältniß zu ihr hat, als ein Mal ihr Schätze abzuringen und dann dieselben sicher vor ihr zu bewahren. Wie er Ersteres erreicht, wissen wir schon; was aber den Schutz des Zusammengescharrten und seinen Schuldnern durch wucherische Zinsen Abgenommenen betrifft, so verläßt er sich auf seine Schlösser und Riegel und seine sichern Fensterläden; „fest gebunden", sagt er,

fest gefunden,
Das denkt ein guter Wirth zu allen Stunden.

Merkwürdiger Weise hört man auch nicht einmal eine religiöse Phrase aus seinem Munde, durch die er etwa sich selbst und seine Schätze dem Schutz des Höchsten empföhle, seine letzte Instanz nach dieser Richtung ist nicht der Gott seiner Väter, sondern die Polizei und die Gerichte der Christenstadt Venedig, und

für deren Schutz ist er wiederum nicht etwa dankbar, sondern er nimmt ihn als ein Recht in Anspruch, das ihm die Stadt um ihres Rufes als Welthandelstadt, also um ihrer selbst willen gewähren muß; er ist nach dieser Seite ein Vertreter des abstracten Rechts. — Wenn dieser Mensch, der über dies sonst nie etwas unternimmt, das zu bewirken nicht in seiner Macht stünde, seinen Anschlag auf Antonio auf eine Kette von Ereignissen gründet, die nur die Hand des Himmels herbeiführen kann und die sogar das directe Eingreifen derselben fordern, so wirft das noch wieder ein grelles Licht auf die Tiefe des Hasses, der ihn in diesen Widerspruch zu seinem eignen Wesen hineintreiben konnte.

Shakspeare läßt nun zuerst das allgemeine Prinzip seines Lebens, eben die äußere Energie und Wachsamkeit, auf die er allein seine Sicherheit gestellt hat, und die dahinter stehende absolute Lieblosigkeit gegen die Menschen zu Schanden werden. Sein Diener verläßt ihn, seine eigne Tochter flieht aus seinem Hause, entführt von einem Christen und beladen mit Schätzen, die er unter ihrer Obhut sicher verwahrt geglaubt hatte. Und wie hat Shakspeare diese Tochter trotz ihres Treubruchs hingestellt! Man sage, was man will, er hat sie als ein auch innerlich schönes Wesen gemeint. Er zeigt sie uns zuerst in Zwiespalt mit sich selbst wegen der „häßlichen Sünde", daß sie sich schämt, ihres Vaters Tochter zu sein. Aber ihre Liebe zu Lorenzo erlöst sie aus diesem Zwiespalt, sie gibt ihr Klarheit über den Gegensatz zwischen ihres Vaters Wesen und dem ihrigen:

Bin ich auch seines Blutes Tochter, — sagt sie —
Bin ich's nicht seiner Rohheit *).

Und hier gerade liegt ihre Eigenthümlichkeit, die jede innere Gemeinschaft mit ihrem Vater für sie ausschließt. Sie ist die Lieblichkeit und Anmuth selbst, ein ebenso empfängliches und reines wie frisches und muthwilliges Geschöpf und dabei voll der zartesten und duftigsten Poesie. Welcher zarter Duft liegt nicht über ihrer Liebe zu Lorenzo! Die Liebe Bassanio's und Portia's, die

*) Im Original zarter: to his manners. Schlegel: seines Herzens; sie geht aber, wie durchweg, von ihrem ästhetischen Gefühl aus.

auf das gemeinschaftliche Streben nach sittlicher Veredlung gebaut ist, steht freilich höher da als die dieser Beiden, die keinen Augenblick den Charakter der durch die volle Hingebung der Herzen geweihten schönen Sinnlichkeit verleugnet. Aber Shakspeare hat sie darum nicht weniger als ächte Liebe hingestellt, als eine Liebe, die auch diese Beiden wieder über alles Gemeine und Niedrige hinaushebt und sie zu reinen Menschen macht — man vergegenwärtige sich nur jene wunderschönen Scenen des letzten Acts, in denen er die Macht der Musik feiert; da feiert er zugleich die das Leben verklärende Macht dieser Liebe, die Poesie, die sie dem Herzen des Menschen entlockt. Lorenzo und Jessica sind ihm also auch Repräsentanten des reinen Menschenthums, das er in diesem Stücke darstellt; als solche werden sie eben des seligen Glücks theilhaftig, das jene Scenen schildern, und so kann denn Shakspeare den Treubruch Jessica's unmöglich in einem schlimmen Sinn gemeint haben. Selbst, daß sie ihrem Vater Schätze entwendet, soll sie in unsrer Auffassung nicht tiefer stellen; ist doch ihre Flucht aus dem Hause ihres reichen Vaters an und für sich ein Verzicht auf den Reichthum, und daß ihr das Geld wirklich Nichts ist, beweist sie gerade an den Schätzen, die sie mitgenommen, denn diese streut sie noch auf der Flucht zum größten Jammer ihres Vaters mit vollen Händen wieder aus. Das aber ist für Shakspeare das Entscheidende, sie sucht ihr Glück nicht in den äußern Dingen, sondern allein in der innigen Hingebung an einen Menschen, bei dem sie Liebe findet; und das eben stellt sie und mit ihr Lorenzo, der seinerseits schon dadurch, daß er eine Jüdin lieben konnte, sich als freien Menschen zeigt, trotz aller sonstigen Verschiedenheit auf gleiche Linie mit den Hauptcharakteren des Stückes. Bei solcher Gesinnung versteht es sich aber von selbst, daß sich Jessica innerlich vollständig von ihrem Vater lösen mußte, sie betrachtet ihn als einen aus der Menschheit Ausgeschiednen, gegen den es keine Pflichten, auch keine Kindespflichten mehr gibt, und es ist bezeichnend für Shakspeare's eignen Standpunkt, daß er ihr wenigstens für ihre Person darin Recht gibt. Bei aller Schönheit, die er in ihr entwickelt, läßt er doch ihr

Gewissen völlig schweigen. Die Bande der Natur, so heilig sie ihm sind, sie hören ihm auf, Berechtigung zu haben, wo sie, wie in Jessica's Falle, statt durch die geistige Gemeinschaft geweiht zu sein, dieselbe vielmehr ausdrücklich ausschließen.

Mit der Flucht Jessica's und ihrer völligen innern Ablösung von ihrem Vater beginnt nun das Gericht, das der Dichter an diesem und dem von ihm vertretnen Standpunkt vollstreckt. Shylock hat weder vermocht, seine Schätze sicher zu verwahren, noch das eigne Kind an sich zu fesseln. Und was hat seine Liebe zum Gelde aus dem Menschenherzen gemacht, das er doch auch ein Mal in der Brust getragen hat! Hier liegt die eigentliche Rechtfertigung der Lieblosigkeit Jessica's gegen ihren Vater: „Ich wollte, meine Tochter läge todt zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren! wollte, sie läge eingesargt zu meinen Füßen und die Dukaten im Sarge!“ Shakspeare hat die Scene, in der ihm Tubal über die Erfolglosigkeit seiner Bemühungen, Jessica zu finden, und die Verschwendung seiner Schätze durch die ungerathene Tochter berichtet, eingeschoben zwischen des Prinzen von Arragonien und Bassanio's Erscheinen bei Portia, Scenen, die nicht bloß die Niederlage und den Sieg dieser beiden Freier schildern, sondern auch die treue Liebe des Vaters der Portia und die sittliche Macht, die er, obgleich nicht einmal mehr unter den Lebenden weilend, über seine Tochter übt. Das ist in der That ein furchtbarer Contrast, dieser noch über das Grab hinaus für seine Tochter sorgende und von ihrem Gatten Nichts als Liebe und eine edle menschliche Gesinnung fordernde Alte mit der Tochter, die sich seinem Willen frei unterwirft, während doch ihr Höchstes auf dem Spiele steht, — und neben ihm Shylock, von dem die Tochter noch bei seinen Lebzeiten sich fast ohne eine Spur von innerm Kampfe losreißt, dessen Schätze sie fast höhnend verschleudert und die er mit Freuden im Grabe sähe, nur um seine Juwelen wieder zu bekommen! Und dieser Contrast enthält nun in der Beleuchtung, die er auf Shylock wirft, die erste Verurtheilung seines Standpunkts; sein Kleben am Gelde hat sein Herz jedes menschlichen Gehalts entleert, und seine Energie und Wach-

samkeit, in die er in selbstsüchtiger Vereinzelung allein seine Sicherheit setzte, haben ihn nicht zu schützen vermocht. Es fragt sich jetzt noch, ob sich nicht der Glaube da, wo er zu ihm flüchtet, in seinem Anschlag auf Antonio, besser bewähren wird.

Wir lassen dieses zweite und Hauptstadium in seinem Lebensgang vorläufig bei Seite und wenden uns zu Antonio, in dem des Dichters Anschauung des Menschen erst ihre Höhe erreicht und der daher auch als der eigentliche Gegenfüßler Shylock's im Stücke hervortritt. Alle die andern Charaktere, selbst Bassanio und Portia nicht ausgenommen, haben, in so prinzipiellem Gegensatz sie auch zu Shylock stehen, doch Eins mit ihm gemein. Sie wollen Etwas für sich, sie streben nach Glück, und wenn sie dasselbe auch im höchsten Sinne fassen, es ist doch immer ihr eignes Glück, das sie erstreben, und dieses Interesse nimmt sie sogar zeitweise ganz in Anspruch. Nicht so Antonio. Für ihn gibt es kein Glück, außer in dem Streben für Andre und in der Freundschaft für Bassanio, die wieder nur Streben für sein Glück und Freude an dem schönen Menschen ist. So sehr gerade er alle Bedingungen, glücklich zu sein, in sich vereinigt, die äußeren des Reichthums, der Achtung und Liebe der Menschen u. s. w. nicht weniger als die innere des Friedens mit sich selbst und des reinsten Bewußtseins — er ist doch nicht, was man gewöhnlich glücklich nennt, im Gegentheil, es geht ein tief schwermüthiger Zug durch sein Wesen und gerade mit Beginn des Stückes macht sich derselbe in so erhöhtem Maße geltend, daß zwar nicht Bassanio, der diesen Zug längst kennt, wohl aber die ferner stehenden Freunde Antonio's von seiner schwermüthigen Stimmung betroffen werden und sich verpflichtet halten, ihm liebevoll zuzusprechen. Der Dichter sagt uns nicht, welches der Grund dieser besondern Stimmung ist, und Antonio selbst erklärt, er müsse es noch erst erfahren; vielleicht ist sie nichts weiter als ein Product der Reaction seines Gemüthes gegen den Verzicht auf jedes eigne Glück, den Antonio sich auferlegt, eine Wirkung also des unbewußten und unwillkürlichen Strebens nach voller persönlicher Befriedigung, auf das das menschliche Wesen begründet ist und

das auch in Antonio unmöglich für immer schweigen konnte; in diesem Falle wäre sie nur die nothwendige Consequenz des hohen selbstlosen Standpunkts, den der Dichter seinem „königlichen Kaufmann" zu vertreten gegeben hat, und jedenfalls hat derselbe Antheil an dem mild schwermüthigen Grundzug seines Wesens; vielleicht deuten auch jene Worte: er müsse es noch erst erfahren, weshalb er so schwermüthig sei, auf eine Ahnung, die er nicht unterdrücken kann, daß ihm ein Unglück drohe, eine Annahme, die ebensowohl dem tiefen Wesen dieses Menschen wie der Grundrichtung des Stückes entspräche; wir hätten dann auch hier wieder eine Offenbarung, die dem Menschen durch sein eignes Innere wird, der aber freilich Antonio, schon weil sie sein eignes Wohl und Wehe betrifft, nicht folgt, ja der er geradezu entgegenhandelt und die er wieder, weil sie ihn selbst betrifft, nicht einmal ausspricht. Welches aber auch der Grund der besondern Stimmung sein mag, die bei Beginn des Stückes auf ihm lastet, gewiß ist, daß die Schwermuth zu seinem Wesen gehört und daß er für sich auf Glück verzichtet hat. Nicht einmal die Liebe hat Macht über ihn, ja während er, um seinem Freund zum Besitz seiner Geliebten zu verhelfen, seinen sonst nie verletzten Grundsatz bricht und Geld gegen Zinsen leihen will, weist er mit einem „Pfui, pfui" schon die bloße Voraussetzung ab, daß er selber lieben könne. Er hat, wie gesagt, nur die Freundschaft und das Streben für Andre, um ihn zu beglücken, und rein und hingebend wie seine Freundschaft für Bassanio, die wir schon kennen, ist auch sein Streben für Fernerstehende, es ist so tief mit ihm verwachsen, daß es den sanften, liebevollen Mann sogar zu heftigem Zorn und jäher Leidenschaft hinreißen kann; die Mißhandlungen, die Shylock von ihm erfahren hat, erklären sich aus solchen leidenschaftlichen Aufwallungen, in die ihn der Anblick der Härte Shylock's gegen seine Schuldner, die dann ihm ihre Noth klagten, versetzt hatte. Wie schön aber erscheint er gerade in diesem heiligen Zorn, den nur die Partheinahme für Unglückliche und der Ernst seiner Menschenliebe in ihm anfachen! Denn in eigner Sache ist er der Leidenschaft ein für alle Mal unfähig.

Das ist der Mensch, dem Shylock Rache geschworen hat; man sieht, hier stehen sich die beiden Grundmächte des menschlichen Herzens, die Liebe und der Haß, und auch die Quellen beider, das Hinaussein über das Irdische und das Kleben an dem gemeinsten Repräsentanten desselben, dem Gelde, in persönlicher Verkörperung gegenüber, Antonio ist wirklich erst der rechte Gegenfüßler Shylock's. Und zuerst scheint nun wieder, wie Shakspeare das so oft darstellt, das Gute im Gegensatz zum Bösen völlig machtlos, es arbeitet diesem letzteren förmlich in die Hände und schafft ihm erst die Bedingungen des Sieges. War wirklich in Antonio eine Ahnung, daß ihm Unglück bevorstehe, wie wir glauben, so treibt ihn dieselbe nur um so dringender an, seinem Freund zu helfen, und in der That macht er in dem Gespräch mit Bassanio und in der Verhandlung mit dem Juden ganz den Eindruck eines Mannes, der, auf das Schlimmste gefaßt, eilt, eine gute That rasch zu vollbringen, weil er nicht weiß, wie lange ihm noch Zeit dazu vergönnt ist. Und wie unfähig war er nicht durch seine eigne Natur, den tückischen Anschlag Shylock's zu durchschauen und an eine Bosheit, wie sie hinter jenem Scheine lag, zu glauben! Mochte auch die Unglücksahnung noch so stark in ihm sein, sie konnte ihn nicht hindern, den Schein zu unterschreiben, und ebenso wenig vermag dann das wirklich hereinbrechende Unglück ihn zu bestimmen, das Mindeste zu thun, um die durch den Schein ihm drohende Gefahr abzuwenden. Reiche Freunde stehen ihm zur Seite, halb Venedig ist zuletzt bereit, für ihn einzutreten, dennoch ist er Shylock wehrlos preisgegeben, bloß, weil er Nichts thut, den Schein noch vor der Verfallzeit zu tilgen; er unterläßt es, ein Mal, weil er es für unmöglich hält, daß Shylock auf Einlösung desselben bestehen sollte, und dann auch, weil er nie gewohnt gewesen ist, für sich selbst Etwas zu thun.

So steigt die Noth nun auch für ihn auf einen Punkt, wo sie „am höchsten" ist; wie Bassanio und Portia im Augenblick der Wahl das Glück ihres Lebens, so sieht er sein Leben selber auf dem Spiele stehn, und wie Bassanio damals den Ernst seiner Liebe, Portia ihren kindlichen Gehorsam zu bewähren hatte, so tritt die

Probe nun auch an Antonio heran. Er soll durch die That beweisen, daß er wirklich hinaus ist über alles Endliche, daß er sich in geradem Gegensatz zu Shylock von demselben innerlich losgerungen hat und auch das Leben willig und ohne Bitterkeit hinzugeben vermag. Und wunderschön ist es, wie er die Probe besteht; hier vor Allem zeigt es sich, daß er, der dem Stücke den Namen gegeben, auch wirklich der Held desselben ist, wie er ja auch alle Andern von vornherein durch die Höhe seines Standpunkts überragt. Kein unwürdiges Flehen vermag ihm seine Lage zu erpressen, er versucht zwar, Shylock noch zur Milde zu stimmen; als er sich aber ein Mal von seiner Härte überzeugt hat, verzichtet er auf jeden weiteren Versuch, und nun gibt es auch keine Rückfälle der Schwäche mehr für ihn, keine Klage kommt über seine Lippen, er faßt sich in Ergebung und geht mit freiem und heiterem Gemüth seinem Schicksal entgegen. Und doch macht sich auch bei ihm die Liebe zum Leben noch geltend, er magert ab im Kerker:

Der Gram und der Verlust zehrt so an mir, — sagt er —
Kaum werd' ich ein Pfund Fleisch noch übrig haben
Auf morgen für den blut'gen Gläubiger.

Und so läßt er sich denn auch noch von dem Kerkermeister in's Freie führen, sehr gegen die Gefängnißordnung und gegen Shylock's Willen. — Ein andrer Zug seiner unerschütterten Treue gegen sich selbst ist die volle Anspruchslosigkeit, die er auch in dieser Lage selbst gegen Bassanio zeigt. Seine Liebe zu ihm ist noch dieselbe wie damals, wo er von ihm Abschied nahm; da hatte er ihm ermuthigend zugesprochen, weil Bassanio noch wegen des Scheins in Sorge war, dann aber, heißt es in der schönen Schilderung weiter:

die Augen voller Thränen, wandt' er
Sich abwärts, reichte seine Hand zurück,
Und überwältigt fast von tiefer Rührung,
Drückt er Bassanio's Hand: so schieden sie.

Trotz dieser innigen Liebe aber und trotz alles dessen, was er für Bassanio gethan hat, spricht er sich nicht einmal das Recht zu,

ihn zu bitten, zu ihm zu kommen. Er stellt es ganz in seinen Willen: „Mache du es, wie du willst", schreibt er ihm; „wenn deine Liebe dich nicht überredet zu kommen, so muß mein Brief es nicht." Als Bassanio dann kommt, da ist er, man möchte sagen, froher und freudiger denn je, der Gedanke, daß er den Tod für seinen Freund erleiden soll, genügt, um ihn zu erheben, und wie er selbst voll Liebe ist, so sieht er sich getragen von der Liebe aller derer, die er einst mehr durch seine Person als durch die Dankbarkeit an sich gefesselt hatte. Hier, kann man sagen, ist die Welt thatsächlich überwunden, und wenn Antonio noch gerettet wird, so ist das nur eine Genugthuung für unser Gefühl, er selbst bedurfte der Rettung nicht, er hat die Probe, die ihm aufgelegt ward, siegreich bestanden.

Kehren wir zu Shylock und zu dem Schicksal zurück, das ihm sein Haß gegen Antonio und seine Zuversicht auf den Gott seiner Väter bereitet. Es ist hier zuerst eine merkwürdige Aenderung zu erwähnen, die der Dichter mit der diesem Theile seines Stückes zu Grunde liegenden Erzählung vorgenommen hat. In der oben genannten italienischen Novellensammlung findet sich keine Spur von den rasch aufeinanderfolgenden, unleugbar an's Wunderbare grenzenden Schicksalsschlägen, die den eben noch fürstlich reichen Antonio plötzlich zum Bettler machen; dort ist Antonio, oder, wie ihn die Novelle nennt: Ansaldo, schon verarmt, als er von Shylock borgt, und seine Hoffnung, vor der Einlösung des Scheins bewahrt zu bleiben, beruht allein auf Bassanio's rechtzeitiger Rückkehr. Wozu nun diese Umgestaltung des Stoffes, dieses absichtliche Hereinziehn des Wunderbaren mitten in das reale Handelsleben? Nach unsrer Darstellung im Obigen erkennt man leicht, welche Intention den Dichter hier geleitet hat: der Ruin Antonio's soll als Wunder erscheinen, Shylock wenigstens soll ihn als ein Wunder ansehn, das der Gott seines Volkes für ihn gethan hat, um ihm den verhaßten Christen zu blutiger Rache in die Hand zu liefern, gerade wie er einst dem heiligen Erzvater Jacob gegen Laban half. Und so nimmt denn auch Shylock die erste Botschaft von den Verlusten auf, die Antonio getroffen

haben: „Ich danke Gott! ich danke Gott!“ ruft er aus und seinen Landsmann Tubal, der ihm die Glücksbotschaft gebracht hat, fordert er auf, mit ihm in der Synagoge zusammenzutreffen, wo er natürlich seine Dankgebete nun in aller Form zum Himmel schicken will.

Soweit also hat sein Gott ihm, wie er wenigstens meint, geholfen, und noch Eins scheint er für ihn thun zu wollen, er sendet einen Richter, der ihm das Recht zuspricht, auf Einlösung seines Scheins zu bestehen: „Ein Daniel ist zu Gericht gekommen“, ruft Shylock aus, „ein Daniel!“ Schon glaubt er sich am Ziele — da plötzlich zeigt es sich, daß der Haß doch nicht so sichre Inspirationen sendet wie die Liebe, in der Aufregung und Hast der Leidenschaft hat Shylock doch es nicht erreicht, sein Rachewerk mit allen erforderlichen Bürgschaften zu umgeben, die Wunder seines Gottes sind vergeblich, weil er es an sich hat fehlen lassen oder vielmehr, weil das abstracte Recht stets seine Grenze findet. Und merkwürdig! das Scheitern Shylock's, die Rettung Antonio's stellt der Dichter wieder als das Werk einer Eingebung hin; er macht uns dies Mal nicht zu Zeugen des Moments, in dem Portia die Erkenntniß aufgeht, daß Antonio noch zu retten ist, aber in allen Merkmalen unverkennbar tritt ihr Richterspruch als Ausfluß einer innern Erleuchtung in die schon an Antonio's Rettung verzweifelnde Versammlung hinein, auch auf uns wirkt die plötzliche Wendung in diesem Sinne und ahnen wenigstens läßt uns der Dichter, wie Portia die Klarheit aufgegangen ist; denn daß der rettende Gedanke wirklich ihr Eigenthum ist und nicht etwa von dem gelehrten Bellario stammt, der sie dann dem Dogen zum Richter empfiehlt, braucht kaum erst gesagt zu werden. Sie hat den Gedanken schon gefunden, als sie die Reise antritt, und er allein veranlaßt sie zur Reise. Wir sehen auch, wie gesagt, durch auf die Quelle, aus der sie ihn schöpft; es ist ihre Liebe zu Bassanio, dessen „schlimm und schlimmeres“ Erblassen bei Empfang des Briefes von Antonio ihr die ganze Tiefe seiner Liebe zu ihm gezeigt und ihr damit auch Antonio's eignes Wesen aufgeschlossen hat; was sie dann für An-

tonio thut, indem sie Bassanio ihre Schätze zu Gebote stellt, „wie wenig ist das“, sagt sie zu Lorenzo,

> Um meiner Seele Ebenbild zu lösen
> Aus diesem Zustand höllischen Verderbens! —

Die Worte sind aus der wunderschönen Stelle über Antonio's und Bassanio's Freundschaft, die sie auf die innere Gleichheit der Beiden schließen läßt und die sie eben deshalb antreibt, für Antonio ebenso wie für ihrer eignen Seele Ebenbild, für Bassanio, einzustehen. Und in dieser Hingebung an die Sache des Freundes ihres Mannes, die ihre Seele freier läßt, als es die seinige sein kann, findet sie das Wort des Räthsels, wie einst ihr Vater in gleicher Hingebung an *ihre* Sache den Weg zur Sicherung ihres Looses fand. Scherzend wie ein Kind tritt sie dann die Reise an. Als sie zurückkehrt, sind die ersten Worte, die sie spricht:

> Das Licht, das wir da sehen, brennt im Saal:
> Wie weit die kleine Kerze Schimmer wirft!
> So scheint die gute That in arger Welt.

Die gute That ist *ihre* That, die ihr ihr Herz eingegeben und auf die sie nur so hindeutend zurückblickt.

Auch das zweite Prinzip Shylock's also, sein Glaube an den Gott seiner Väter, läßt ihn im Stich, der Haß, der ihn zu demselben flüchten ließ, erweist sich als ein unzulängliches Organ der innern Erleuchtung, nur die selbstlose Liebe, die als solche auch stets leidenschaftslos ist, macht den Menschen still und klar und damit auch fähig, „gute Eingebungen“ zu haben, wie Nerissa sagte. Und so sind wir denn an dem Punkte angelangt, wo es deutlich heraustritt, in welchem Lichte Shakspeare die schöne Menschlichkeit, die er in diesem Werke feiert, gesehen und dargestellt hat. Der Kaufmann von Venedig ist zugleich eine Verherrlichung des *christlichen Geistes*, er feiert die schöne Menschlichkeit und ihren Sieg über die Welt, aber er basirt sie auf die christliche Idee; für ihn ist sie entschieden an das Christenthum geknüpft, und jene beiden Grundzüge des schönen Menschen, die er vor Allem an Antonio, dann aber auch an Bassanio und Portia, an Lorenzo und der neu bekehrten Jessica und — wenn auch in

schwächerer Ausprägung — an dem ganzen Kreise schildert, der Antonio umgibt, das Hinaussein über das Irdische und die aufopfernde selbstlose Liebe, — was sind sie in seiner Darstellung anders als Züge des ächt christlichen Geistes, der in ihnen lebt? Und wenn in diesem Kreise dennoch die vollste Lebensfreude herrscht, wenn selbst Antonio mit ganzer Seele sich einem Menschen hingibt, dessen Lebensfreude gelegentlich bis zur Ausgelassenheit steigt: so beweist das nur des Dichters reine Auffassung des Christenthums, das für ihn nichts Weltfeindliches hat, sondern den ganzen Menschen, auch die sinnliche Seite seines Wesens, zu seinem Rechte kommen läßt. Wie deutlich tritt doch seine christliche Gesinnung schon in seinem Haß gegen die „fluchwürdigen Irrlehren" in der Religion hervor, unter denen es keine gibt — läßt er Bassanio sagen —

die ein ehrbar Haupt
Nicht heiligte, mit Sprüchen nicht belegte,
Und bürge die Verdammlichkeit durch Schmuck!

Und wieder in den Worten des Antonio gegen die religiöse Heuchelei:

Siehst du, Bassanio,
Der Teufel kann sich auf die Schrift berufen.
Ein arg Gemüth, das heilig Zeugniß vorbringt,
Ist wie ein Schurke, den ein Lächeln schmückt,
Ein schöner Apfel, in dem Herzen faul.
O, wie der Falschheit Außenseite glänzt!

Vor Allem aber tritt das christliche Gepräge seiner Anschauung hervor in der Art und Weise, wie er den Charakter und das Schicksal Shylock's herausgearbeitet hat; hier erst wird es deutlich, warum er seinem Haß anfangs nicht weniger eine erleuchtende Kraft beizulegen scheint wie der Liebe der andern Charaktere, und ebenso, warum er jene Wunder einführt, durch die Shylock der Weg zu seinem Ziel geebnet wird — das in Shylock repräsentirte Judenthum soll gleichsam das Piedestal abgeben für die Verherrlichung des Christenthums, die er in Antonio und dessen Freunden darstellt; ob er es in seinem Kern erfaßt hat, darauf kommt Nichts an, genug, er sieht in ihm die Herrschaft des

Gesetzes, die Sclaverei des Geldes und als deren Consequenz den Haß, und diese stellt er nun dem Christenthum gegenüber, das ihm die Religion der Freiheit und der Liebe ist und das erst an diesem Contrast in seiner ganzen Reinheit und schönen Menschlichkeit vor die Anschauung heraustritt. Daher denn auch jene wunderschöne Stelle über die Gnade, die der Dichter Portia in den Mund legt und die den Gegensatz der Herrschaft des Gesetzes bildet; der Mensch soll Gnade üben, der Fürst auf seinem Thron nicht weniger wie der Einzelne in seinem nächsten Kreise: „wir beten All' um Gnade", sagt Portia,

Und dies Gebet muß uns der Gnade Thaten
Auch üben lehren.

Die Gnade, die mit dem Christenthum „ein Attribut der Gottheit selbst" geworden ist, sie soll auch auf der Erde herrschen und sie ist es dann auch, die dem reinen Menschen jene „guten Eingebungen" schickt, die Shakspeare ebenfalls im christlichen Sinne gemeint hat. Ja, seine christliche Gesinnung zeigt sich sogar in einem Zuge, der uns heute nur als Unfreiheit erscheinen kann, sie geht so weit, daß er Shylock durch Zwang zum Christenthum bekehrt. Wie Jessica, so muß sich auch Shylock taufen lassen; erst dadurch erkauft er sich eine theilweise Begnadigung. Und merkwürdiger Weise ist es gerade der Hauptträger der christlichen Idee, der milde und liebevolle Antonio, der diese Forderung stellt. Es reicht nicht aus, hier an den Judenhaß zu erinnern, den z. B. auch Luther direct gepredigt hat; wäre er das Motiv Antonio's und Shakspeare's selber, so würde eben nicht die Liebe, sondern der Haß, wenn auch nicht der persönliche, den Sieg behalten, aber er ist es auch nicht, im Gegentheil — und gerade daß die Forderung von Antonio ausgeht, ist Beweis dafür — das letzte Motiv ist die Liebe. Antonio liebt auch in dem Juden noch den Menschen, und wie der Christ auch seinen Feind lieben soll, so will Antonio ihm den Haß dadurch vergelten, daß er ihm die Segnungen des Christenthums zugänglich macht. Und wer will denn sagen, ob Antonio nicht an seine Sinnesänderung glaubt? Sicher ist wenigstens, daß Shylock völlig gebrochen aus der Versammlung fortgeht.

Wir verfolgen hier die Handlung nicht weiter. Nur darauf wollen wir noch hinweisen, wie harmonisch sich an diese Darstellung der auf dem christlichen Geiste ruhenden schönen Menschlichkeit und ihres Sieges über die Welt die wunderbar ergreifenden milden Töne des fünften Acts anschließen, der wie ein Ausströmen der ganz in sich versöhnten, seligen Stimmung ist, aus der heraus Shakspeare dieses Stück gedichtet hat. Hier folgen jene wunderschönen Scenen, die das Liebesglück Lorenzo's und Jessica's schildern, der prachtvolle Hymnus auf die Musik und endlich die herrlichen Worte, in denen er die Harmonie der Seligen feiert:

Wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft!
Hier sitzen wir und lassen die Musik
Zum Ohre schlüpfen, sanfte Still' und Nacht,
Sie werden Tasten süßer Harmonie.
Komm', Jessica, sieh', wie die Himmelsflur
Ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes!
Auch nicht der kleinste Kreis, den du da siehst,
Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt
Zum Chor der hellgeaugten Cherubim.
So voller Harmonie sind ew'ge Geister,
Nur wir, weil dies hinfäll'ge Kleid von Staub
Uns grob umschließt, wir können sie nicht hören.

Noch ein Mal tritt dann in dem Streit wegen des Ringes, den Bassanio trotz seiner Schwüre dem jungen Richter gegeben, eine leichte Disharmonie in die Stimmung ein, aber sie ist im Entstehen schon gelöst und der Sinn der Lösung ist wieder der Triumph der Liebe; in voller Freiheit von jeder selbstsüchtigen Regung hat Portia selbst ihren Gatten gezwungen, aus Liebe zu dem Freund seine Schwüre gegen sie zu verletzen; hinter der scheinbaren Grausamkeit, mit der sie ihn dafür straft, steht von Anfang an die schöne Freude, daß er solcher Verleugnung seiner Geliebten fähig gewesen ist. Mit dieser neuen Probe selbstloser Liebe schließt das Stück.

Romeo und Julie.

Wir haben dem Leser im Kaufmann von Venedig eine Dichtung vorgeführt, die die vollste Versöhnung mit dem Leben athmet und in der freudigen Zuversicht, mit der sie den Sieg des Guten, den Triumph der schönen Menschlichkeit verkündigt, Zeugniß ablegt auch für die innig versöhnte Stimmung des Dichters selbst, in dem hier jede Spur eines Zerfalls mit der Welt verwischt scheint. — Wir kommen zu zwei Werken, deren letztes Ergebniß zwar auch eine Verherrlichung der Weltordnung ist, die aber ausgehen von dem Widerstreit zwischen Gemüth und Welt und diesen zunächst in seiner ganzen Härte und seinen für das Schicksal des Menschen verhängnißvollen Consequenzen vor uns entfalten. Hier also liegt die Verzweiflung des Dichters am Leben zu Grunde und die in Frage stehenden Stücke gestalten sich zu Tragödien, die Lösung jenes Widerspruchs wird erkauft durch die Vernichtung derer, die sich als Vorkämpfer der höchsten Forderungen des Menschen hinzustellen wagen und damit nur dem eingebornen Drange ihres Innern folgen. Und das Schicksal, das sie trifft, müssen wir noch dazu als ein in sich nothwendiges und bei ihrer Art zu sein unabwendbares anerkennen.

Diese Stücke sind Romeo und Julie und Hamlet, die beiden einzigen Tragödien, die der ersten Periode des dichterischen Schaffens Shakspeare's angehören, und zugleich diejenigen unter den Werken dieser Periode, die den Charakter seines geistigen Ringens innerhalb derselben am klarsten und unmittelbarsten zur Anschauung bringen. Es sind die beiden eigentlich idealistischen unter seinen Tragödien und schon dadurch sind sie einander nahe

verwandt. Beide stellen den Menschen dar im Kampf für seine innere Unendlichkeit; Romeo und Julie treten heraus aus der Welt; sie kämpfen für das Recht, sich unbekümmert um diese ein Glück zu gründen, das ganz auf ihre innere Unendlichkeit gebaut sei und ihrem eingebornen Drang Befriedigung schaffe; Hamlet dagegen kämpft für den Einklang von Gemüth und Welt; er will den unendlichen Gehalt seines eignen Innern in ihr wiederfinden und wird dadurch zum Vorkämpfer aller der höchsten sittlichen Forderungen, die der Menschengeist von sich aus an die Welt stellt — aber er wie sie unterliegen in ihrem Kampfe, wir sehen sie fallen als Opfer gerade der Reinheit und Macht, mit der der Drang nach dem Unendlichen in ihnen wirkt, und dieser Drang, der sie bei der Beschaffenheit der Welt von vornherein mit innerer Nothwendigkeit dem Untergang preisgibt, — was ist er Andres als eben das Göttliche im Menschen? und welches Ziel verfolgt er, wenn nicht ein Leben im Göttlichen, in der reinen Sphäre des Ideals? — Der Widerspruch also, daß der Mensch mit seinem höchsten Streben in eine Welt hineingestellt ist, die diesem nicht nur fremd und gleichgültig, sondern sogar feindlich gegenübersteht, die es verfolgt und von sich ausschließt, — dieser Widerspruch hat Shakspeare seine beiden ersten Tragödien eingegeben, und wie tief er ihn ursprünglich empfunden hatte, wie sehr ihm derselbe zu einer persönlichen Lebensfrage geworden war, dafür zeugt ebenso die begeisterte Herausgestaltung des Göttlichen in dem Unendlichkeitsdrang des Menschengeistes wie die namentlich im Hamlet sogar düstere Beleuchtung, die er auf die Welt wirft, an deren Gegensatz das hohe Streben seiner Helden scheitert. Gleichwohl athmen beide Werke in ihrer letzten Grundstimmung Versöhnung mit dem Leben, wie es ist, sie sind für Shakspeare persönlich zu einer Lösung des großen menschheitlichen Problems geworden, das in jenem Widerspruch an ihn herantrat. Es wird unsre Aufgabe sein, zu zeigen, in welchen ewigen Ideen er die Versöhnung gefunden hat, die ihn auch über den Widerspruch von Ideal und Wirklichkeit, über die wirkliche Negation des Göttlichen im Leben hinaushob.

Romeo und Julie, das ältere der beiden Stücke, ist wahrscheinlich schon im Jahre 1591 entstanden. Im Druck erschien es zuerst 1597 in einer unrechtmäßigen Ausgabe, darauf in einer „vermehrten und verbesserten“ neuen Bearbeitung im Jahre 1599. Auch diese Bearbeitung aber, die sich sowohl durch tiefere Charakteristik wie durch Fülle und Schönheit des Ausdrucks von der ersten wesentlich unterscheidet und jedenfalls mehrere Jahre später fällt, weist noch namentlich durch den Bau des Blankverses auf einen frühen Ursprung des Stückes zurück; in noch höherem Grade gilt dies von der ersten Ausgabe, die in metrischer wie in stylistischer Beziehung ganz den Charakter der frühesten Komödien Shakspeare's trägt. Für diese chronologische Bestimmung spricht nun auch eine Andeutung im Stücke selbst. Der Dichter läßt nämlich Juliens Amme ihre Zeitrechnung an ein Erdbeben anknüpfen, das sie gerade an dem Tag erlebte, wo sie Julien entwöhnte:

Elf Jahr' ist's her, seit wir's Erdbeben hatten,

sagt sie, und 1580 am 6. April hatte auch das Publicum, das der ersten Aufführung Romeo's und Juliens beiwohnte, ein Erdbeben erlebt. Der Schluß, daß der Dichter seinen Zuschauern den mächtigen Eindruck, den das außerordentliche Ereigniß seiner Zeit auf sie gemacht hatte, wieder in's Gedächtniß zurückrufen und dadurch die Lebendigkeit der dargestellten Handlung für sie steigern wollte, liegt natürlich nahe und findet, wie gesagt, seine Rechtfertigung in dem Charakter des Stückes selbst. Es ist also wahrscheinlich ziemlich gleichzeitig mit den beiden Veronesern und der Komödie der Irrungen, sowie andrerseits mit Heinrich VI.

Den Stoff zu seinem Romeo und Julie hat der Dichter nachweislich aus zwei Quellen geschöpft: aus dem im Jahre 1562 erschienenen epischen Gedicht von Arthur **Brooke**: „The Tragicall Historie of Romeus and Juliet, written first in Italian by Bandell and nowe in English by Ar. Br.“ — und aus der hier erwähnten Novelle des Italieners **Bandello** selbst, die erst in das Französische und dann von Painter in seinem „Palace of Pleasure“ aus dem Französischen in's Englische übersetzt

worden war. Bekanntlich nimmt die schöne Sage von Romeo und Julie sogar die historische Wahrheit für sich in Anspruch; in Verona wird heute noch das epheuumrankte Grab der beiden Liebenden gezeigt und Bandello, der ihre Geschichte im zweiten Bande seiner Novellen (gedruckt 1554) erzählt, bemerkt ausdrücklich, sie habe sich unter Bartolomeo Scaliger (della Scala), der von 1301 bis 1304 regierte, in Verona zugetragen. Bartolomeo Scaliger war ein Zeitgenosse Dante's, der bei Anbruch des neuen Jahrhunderts den Vierzigen nahe war. Es ist nun allerdings nicht zweifelhaft, daß die Erzählung der Sage und nicht der Geschichte angehört, aber entstanden ist sie wahrscheinlich um die von Bandello bezeichnete Zeit, die für Italien den Beginn einer neuen Poesie bezeichnet, und so sähen wir denn hier ein Erzeugniß der Zeit Dante's, des Dichters der mittelalterlichen Weltanschauung, den Stoff bieten zu der ersten großen Tragödie des Dichters des Protestantismus, der ihn dann freilich auf germanischen Boden verpflanzt und die tief innerliche Liebe des Germanen an ihm verherrlicht hat.

Welche Stellung sich Shakspeare zu seinem Stoffe gegeben hat, haben wir im Allgemeinen schon angedeutet. Er faßt die Liebe Romeo's und Juliens als eine Manifestation des unmittelbar Göttlichen im Menschen und er entwickelt den Untergang der Beiden gerade aus dem göttlichen Funken, der in ihrer Liebe wirkt. Sehen wir zunächst, wie er sie vor der verhängnißvollen Begegnung hinstellt, die sie für immer an einander kettet. —

Romeo tritt uns von vornherein als der tief innerliche Mensch entgegen, der Glück und Freude nur aus sich selber schöpft und für den alle Reize der äußern Welt erst Leben und Wirklichkeit gewinnen, wenn er selbst voll Leben ist und seine eigne Freude, sein eignes Glücksgefühl in sie hineinschaut. Schon wo wir ihm zuerst begegnen, ist der Drang in ihm erwacht, der über sein Schicksal entscheiden soll. Er liebt, aber ohne Gegenliebe zu finden, und da zeigt es sich nun gleich in gar nicht zu mißdeutender Weise, wie unbedingt sein Innres ihn beherrscht. Die ganze

äußere Welt mit allen ihren Freuden und Reizen, die Liebe und die Interessen der ihm nächststehenden Menschen ebenso wie die Schönheit der Natur, ist für ihn nicht mehr vorhanden, er ist gleichsam aus dem Leben ausgeschieden, einsam wandelt er, „noch eh' im Ost die heilige Sonne aus goldnem Fenster schaut", im Schatten eines Kastanienhains, stiehlt sich bei Annäherung von Menschen „tiefer in des Waldes Dickicht", und wenn dann

> im fernen Ost die Sonne,
> Die allerfreu'nde, von Aurora's Bett
> Den Schattenvorhang wegzuziehn beginnt,

so „stiehlt er sich finster vor dem Lichte heim"

> Und sperrt sich einsam in sein Kämmerlein,
> Verschließt dem schönen Tageslicht die Fenster
> Und schaffet künstlich Nacht um sich herum.

Was ihn dazu treibt, sich so von jeder Einwirkung der äußern Welt abzuschließen, darüber läßt uns Shakspeare nicht lange in Zweifel. Romeo's Streben nach Liebe war von Anfang an ein Streben nach einem über das gemeine irdische Leben hinausgehobnen höheren Dasein; die Liebe sollte ihm eine neue, ideale Welt erschließen, eine Welt des Geistes, die auch seinem eignen Geist gestattete, sich ungehemmt durch die Fesseln der Materie wie spielend zu entfalten und seines innern Reichthums ebenso wie seiner Freiheit froh zu werden, und in dieser idealen Welt, die er innerlich wenigstens auf Augenblicke angeschaut und die ihm einen neuen ungeahnten Aufschwung gegeben hatte, wollte er leben; sie erscheint ihm als die einzige, in der er jetzt noch leben kann, und weil sie sich ihm verschließt, deshalb treibt es ihn, sich gleichsam aus dem Zusammenhang der Wesen loszulösen und selbst der „allerfreu'nden Sonne", „dem schönen Tageslicht" den Eingang in sein Zimmer zu versagen; die Herrlichkeit der äußern Welt mahnt ihn jetzt nur daran, daß der Aufbau seiner innern Welt ihm fehlgeschlagen ist.

Man sieht, schon in dieser ersten Regung seines Dranges nach Liebe tritt die geradezu unendliche Bedeutung, die derselbe für ihn hat, deutlich hervor. Zuerst seine gänzliche Hingegebenheit an

ihn — er bildet sein Verhängniß, hier schon gilt Romeo das Leben Nichts, wenn diesem Drange die Befriedigung versagt bleibt; Alles oder Nichts ist sein Wahlspruch, die höchste Seligkeit des Lebens oder: Verzicht auch auf die Alltagsfreuden der Welt, selbst auf die Reize der Natur. — Dann aber offenbart sich hier auch schon das Göttliche in jenem Drange. Er verzichtet auf die Freuden der endlichen Welt nur, weil ihm das Unendliche im Leben, eben das Göttliche, schon aufgegangen ist; nach einer Welt, die ihm dieses widerstralt, steht seine Sehnsucht; an der Verklärung, die sie durchdringt, will er Antheil gewinnen, und weil ihm dieses Göttliche, das, als er es schaute, die Welt für ihn zu einem lichtdurchströmten Kosmos gestaltete, wieder zerronnen ist, nennt er sie jetzt ein „entstelltes Chaos glänzender Gestalten", ist ihm die Flugkraft seines Geistes zur „Bleischwinge" geworden und hat sich überhaupt allem Unendlichen, das ihm aufgegangen war und ihn über sich hinaushob, das Endliche mit seiner Schwere wieder angehängt, um ihn gleichsam zwischen Himmel und Erde in der Schwebe zu erhalten. So führt Shakspeare Romeo ein, mehr der Liebe als dem bestimmten Weibe hingegeben, das er zu lieben meint, darum aber nicht weniger von ihr beherrscht und für die Außenwelt so abgestorben, daß nicht einmal der alte Streit seiner Familie mit den Capulets, der eben wieder zu einem offnen Straßenkampf geführt und selbst seinem alten Vater die Waffen in die Hand gegeben hat, in ihm mehr als ein rein äußerliches, sogleich wieder verschwindendes Interesse zu wecken vermag. Er hat nur das eine Interesse nach dem erträumten höheren Leben.

Wie Romeo, so sehen wir auch Julien zu Anfang des Stückes ganz auf sich selbst zurückgezogen und der Dichter hat die Verhältnisse, in die er sie versetzt, so gestaltet, daß sie dieselbe bei ihrer von Haus aus tief innerlichen Art nothwendig mehr und mehr in sich hineinführen mußten. Es ist eine eigenthümliche und auf den ersten Blick befremdende Erscheinung, daß Shakspeare seine Julie in einem Hause aufwachsen läßt, durch dessen Leben auch nicht ein Hauch eines idealen Zuges weht, sondern das ganz

und gar auf den behaglichen Lebensgenuß und dazu noch auf äußern Glanz gerichtet ist; nicht einmal die Liebe zu dem einzigen Kinde hat hebend auf das Leben im Hause eingewirkt. Julien ist keine Liebe entgegengebracht worden, die ihr Herz hätte aufschließen und sie bestimmen können, aus sich herauszutreten. Ihr Vater, eine zwar ächte, unverfälschte, aber auch rohe, ungebildete Natur, steht seiner Tochter, die eben zur Jungfräulichkeit heranwächst, trotz seiner Gutmüthigkeit und des väterlichen Stolzes, mit dem er auf sie blickt, schon als Mann und durch den Mangel jeder zarteren Bildung zu fern, ist auch zu sehr ein Kind des Augenblicks, zu abhängig von Launen, und vor Allem zu wenig fähig, in Andre einzugehen, als daß er ihr Zutrauen hätte gewinnen sollen. Noch fremder ist ihr Verhältniß zu ihrer Mutter, die keine Spur von Wahlverwandtschaft mit ihr hat. Die Gräfin Capulet ist eine kalte, förmliche Natur, jeder tieferen Empfindung unfähig und nicht einmal, wie ihr Gatte noch in seinem Alter, von zwar nicht nachhaltiger, aber doch leichter und lebendiger Erregbarkeit. Selbst gegen ihre Tochter bleibt sie kalt und förmlich, kein warmes, herzliches Wort steht ihr zu Gebote, auch da nicht, als sie ihr den Heirathsantrag des Grafen Paris überbringt, der ihr doch sehr am Herzen liegt und den sie auch ihrer Tochter gern recht an's Herz legen möchte. — Julie hat keine zärtliche Muttersorge, keine mütterliche Liebe erfahren; hart und herrisch ist sie behandelt worden und die Wirkung ist nicht ausgeblieben; statt der ehrfurchtsvollen und doch hingebenden Kindesliebe der Jungfrau hegt sie gegen ihre Mutter ein Gefühl des Gegensatzes, das auf Augenblicke sogar an Haß heranstreift und das natürliche Product des Zwanges ist, den sie von ihr erfahren hat.

So zeigt uns Shakspeare ihr Verhältniß zu ihrer Mutter gleich zu Anfang, soviel er auch gerade hier der Schauspielerin überläßt. Wie Romeo die Menschen meidet und sich in sein Zimmer verschließt, so ist auch Julie in ihrem Zimmer, als die Gräfin ihr den Heirathsantrag mittheilen will, und lange läßt sie warten, ehe sie dem Befehl, den ihr die Amme überbracht hat,

Folge leistet. Mit einem: „Was ist denn? wer ruft?“ tritt sie endlich ein, wendet sich dann an ihre Mutter: „Hier bin ich, gnädige Frau, was ist Euer Wille?“*) und nun verstummt sie ganz, bis die für ihre jungfräulichen Ohren nicht allzu zarte Geschichte aus ihrer Jugend, die die Amme nicht müde wird mit dem vollsten Behagen immer zu wiederholen, sie wieder aus sich heraustreibt, wo sie dann der Geschwätzigkeit der Alten in scharfem Ton ein Ende macht. Auch der Heirathsantrag macht sie nicht beredter. Auf die erste Frage ihrer Mutter, wie es um ihre Lust, sich zu vermählen, stehe, hat sie Nichts als die kurzen, förmlichen Worte: „Es ist eine Ehre, von der ich mir Nichts träumen lasse.“ Dann schweigt sie wieder ganz und läßt Mutter und Amme volle Muße, sich in endlosen Lobeserhebungen des jungen Grafen zu ergehen. Die Gräfin hat Julien den Heirathsantrag ohne Wissen und selbst gegen den Willen ihres Mannes mitgetheilt, denn dieser hatte den Grafen Paris wenigstens für jetzt, ja für die nächsten Jahre abgewiesen, weil Julie „noch ein Fremdling in der Welt“ und noch zu jung sei; auch ist er seinen eignen Worten nach keineswegs gewillt, ihrer Neigung Gewalt anzuthun, im Gegentheil, er hat dem Grafen ausdrücklich erklärt, „sein Will' sei von dem ihren nur ein Theil“. Juliens freie Zustimmung ist also, wie jetzt die Dinge stehen, nöthig, und so stimmt denn auch die Gräfin allmählich ihren Ton herab und bemüht sich, sie zu überreden; als sie sich aber überzeugt, daß sie auch damit Nichts erreicht, greift sie doch noch wieder zum Befehlen, sie heißt sie, „kurz herauszusagen, ob sie an Paris' Liebe Gefallen finden könne“. Und wieder ist die Antwort förmlich und abwehrend, ja spöttisch. Julie hat genug gesehen, um zu wissen, daß die Heirath der lebhafte Wunsch ihrer Mutter ist, dennoch stellt sie sogar die Einwilligung derselben noch wieder in Frage; „sie will ihr Auge nicht tiefer in Paris' Auge senken“, sagt sie, „als ihrer Mutter Zustimmung ihr Kraft gibt, ihre Blicke zu beflügeln.“

*) Schlegel hat hier fast durchweg den Sinn des Originals verwischt. Bei ihm erscheint Julie freundlich, ehrerbietig und fast liebevoll, und so hat sie denn z. B. Rötscher wirklich aufgefaßt.

Von einem irgend innerlichen Verhältniß zu ihrer Mutter, geschweige von kindlicher Verehrung für sie, ist also bei Julien keine Spur, sie steht wirklich in scharfem, fast feindlichem Gegensatz zu ihr, und das eben ist das Eigenthümliche und Großartige in Shakspeare's Darstellung ihres Charakters, daß er sie in offnem Gegensatz nicht bloß gegen ihre Mutter, sondern gegen alle ihre Umgebungen und gegen den Geist ihres elterlichen Hauses zu der idealen Gestalt sich herausbilden läßt, in der dann Romeo die Verwirklichung seiner Träume findet. Das Streben der Mutter Juliens, soweit die Tochter überhaupt für sie in Betracht kam, ist immer nur darauf gerichtet gewesen, sie zu modeln und jede ihr unbequeme Regung ihrer Eigenthümlichkeit zu unterdrücken. Erst als Julie heranwuchs, trat zu diesem Streben noch das andre: den Glanz ihrer Familie und ihres Hauses, der ihr einziges wirkliches Interesse bildet, durch eine vornehme Heirath ihrer Tochter wo möglich noch zu erhöhen, wobei die eigne Neigung derselben für sie natürlich wieder völlig außer Frage blieb. Von ihr also hat Julie nur Einwirkungen erfahren, die auf die Verflachung ihres Wesens, auf die Ausrottung der Natur in ihr hinzielten. Und nun die Amme und der Ton, der trotz aller Vornehmheit in dem Hause ihrer Eltern herrscht! Wenn die Behandlung, die sie von ihrer Mutter erfährt, wie darauf berechnet ist, alles Eigenthümliche in ihr zu verwischen und sie dahin zu führen, daß sie den ganzen reichen Inhalt ihres Wesens preisgibt, so ist durch die Amme von Anfang an ihre jungfräuliche Reinheit gefährdet gewesen.

Aesthetisch betrachtet, ist die Amme eine wahrhaft köstliche Gestalt, der sich an Frische und Lebenswahrheit in unserm Stücke von den untergeordneten Charakteren nur noch Mercutio und der alte Capulet an die Seite stellen lassen. Wie aus dem Leben gegriffen tritt uns dieses Familienstück des Hauses Capulet entgegen in all der naiven Rohheit und rohen Naivetät, der unverschämten Aufdringlichkeit und ihr Betragen schlau berechnenden Kriecherei vor der gnädigen Herrschaft, in der Geschwätzigkeit und dem Behagen, die die Haupteigenschaften eines solchen Familien=

stückes von ihrem ehrenwerthen Stande bilden, und vom rein ästhetischen Standpunkt aus kann man sich, wie gesagt, an ihr ebenso wie an der unverwüstlichen Frische und Derbheit des alten Capulet ergötzen — aber man vergegenwärtige sich ein Mal die Bilder, bei denen sie am liebsten verweilt, und male sich den Einfluß aus, dem die ihr vorzugsweise anvertraute Julie durch sie ausgesetzt war! Dieser Einfluß war noch überdies sanctionirt durch ihre Eltern. Graf und Gräfin stehen mit der Amme auf dem cordialsten Fuße, fast auf dem der Gleichheit; in alle wichtigsten Familienangelegenheiten ist ihr gestattet hineinzureden, der gnädige Herr hat Nichts dagegen einzuwenden, sich mit ihr förmlich herumzuschelten, und wenn sich auch die Gräfin durch ihre Kälte vor Intimitäten solcher Art zu schützen weiß, würdevoll wird man auch ihre Haltung der Amme gegenüber nicht nennen wollen; erlaubt sie ihr doch, in ihrer Gegenwart die erbauliche Geschichte aus Juliens Kindheit ungestört und immer wieder zu erzählen! Und diese Geschichte ist noch nicht einmal das Schlimmste, sie geht zu baren Obscönitäten fort und wagt es, Julien ihre Anschauung der Ehe auf's Wärmste zu empfehlen, immer in Gegenwart der Mutter ihres jungfräulichen Pfleglings.

Aus solchen Umgebungen also läßt Shakspeare die Geliebte Romeo's hervorgehen. Er gibt uns zunächst keinen andern directen Zug ihres Wesens als die Energie des Gegensatzes gegen die sie umgebende Welt. Jedes Wort, das sie spricht, ist ein Wort der Abwehr gegen die Menschen und die Eindrücke oder Zumuthungen, die von ihnen an sie herantreten, und noch beredter als ihre Worte ist ihr Schweigen, aus dem sie nur selten und immer nur auf Augenblicke heraustritt. Es deutet auf ein Inneres, das sich der Welt völlig abgekehrt hat, das Nichts von ihr erwartet und kein andres Streben kennt, als allein in sich zu leben. Die innere Welt — sie ist Juliens Sphäre, wie sie Romeo's Sphäre ist, und wenn uns Shakspeare durch keine Spur andeutet, daß auch Romeo's Liebessehnsucht sich in ihr wiederfindet, wenn im Gegentheil ihr Wesen nur Herbigkeit und fast Härte zeigt: die Disposition zur Liebe ahnen wir doch auch in ihr, sie ist die nothwen-

dige Gegenseite zu der Abkehr von der Welt und der Abgeschlossenheit in sich, die sie in dieser ganzen Scene zeigt und die allein schon auf eine tiefe innere Entwicklung und damit nothwendig auch auf das Gefühl der Vereinsamung und den Drang nach Mittheilung ihres Innern, nach rückhaltloser Hingebung hinweisen. Welche Energie des innern Lebens aber, welche Kraft der Vertiefung in sich selber gehörte dazu, um aus all den Einwirkungen ihres elterlichen Hauses, die eine schwächere Natur nothwendig hätten unterdrücken und entsittlichen müssen, unversehrt hervorzugehen! Und so ahnen wir denn hier schon in Julien ein Romeo völlig ebenbürtiges, wahlverwandtes Weib: dieselbe Kraft und Tiefe der Innerlichkeit, dieselbe Sehnsucht, nur in ihr zu leben, und derselbe Drang nach einem allein auf sie gebauten höheren Dasein.

Wunderschön ist nun gleich die erste Begegnung dieser beiden, allein von dem idealen Geiste ihrer eignen innern Unendlichkeit der Liebe zugeführten reinen jugendlichen Gestalten. Aber noch ehe es zu ihr kommt, klingt schon das Schicksalsvolle durch, das mit ihren Naturen selbst gesetzt ist und von ihnen aus in ihre Liebe übergeht. In Romeo, sahen wir, war der gewaltige Drang seines Innern schon zum Durchbruch gekommen; seine Liebe zu Rosalinden war allein durch ihn bestimmt. Nun geht er, nicht auf eignen Antrieb, sondern von seinen Freunden überredet, zu dem Familienfest der Capulets, — da ergreift es ihn mit instinctiver Sicherheit, daß er mit jenem Drang im Busen den dunklen Schicksalsmächten wehrlos preisgegeben ist, und wie prophetisch ruft er aus:

Mein Herz erbangt
Und ahnet ein Verhängniß, welches, noch
Verborgen in den Sternen, heute Nacht
Bei dieser Lustbarkeit den furchtbar'n Zeitlauf
Beginnen und das Ziel des läst'gen Lebens,
Das meine Brust verschließt, mir kürzen wird
Durch irgend einen Frevel frühen Tods.

Er geht dann doch und er thut den entscheidenden Schritt zuletzt in voller Freiheit, aber darum steht es ihm nicht weniger fest,

daß er sich durch denselben seinem Schicksal in die Hände liefert; hier schon tritt das heroische Element in ihm hervor, das ihn zum tragischen Helden zu stempeln bestimmt ist, es prägt sich aus in der zwar religiös angehauchten, aber im Grunde rein fatalistischen Resignation, mit der er die Schwelle des Hauses überschreitet: „Doch Er", ruft er aus,

der mir zur Fahrt das Steuer lenkt,
Richte mein Segel! Vorwärts, muntre Freunde!

So tritt er, auf jede eigne Leitung seines Schicksals frei und fast heiter verzichtend, in Juliens Haus, und nun folgt jene Begegnung, die Beide einander sogleich in dem reinen Lichte ihres eignen Innern zeigt und Jedes dem Andern zu einem idealen Wesen, zu einem reinen Träger des im Menschen lebenden göttlichen Geistes weiht. Gerade darin liegt der eigenthümliche Charakter ihrer Liebe. Als „Heiligenbild", das seine Hand zu entweihen fürchten muß, redet Romeo Julien an und Julie erwidert den „sittsam-andachtvollen Gruß" mit gleicher Sittsamkeit und Andacht. Und Hand in Hand mit dieser weihevollen Stimmung, die sie in die von Romeo längst erstrebte ideale Welt entrückt, geht die völlige Hingegebenheit der Beiden an einander und die Seligkeit, die sie erfüllt, die hohe Freiheit, die sie in einander finden. Wie ernst und inhaltreich ist doch das holde Tändeln, in das der Dichter das Erwachen der Liebe in ihnen kleidet, wie ausdrucksvoll gerade für die Freiheit, die ihre Seelen zugleich aufschließt und beflügelt!

Unmittelbar mit der Entstehung ihrer Liebe ist nun aber auch das Bewußtsein des Unheils gegeben, das sich an sie knüpft. Das Verhängniß, das Romeo ahnte, gewinnt schon hier bestimmte Gestalt. Ihre Liebe steht auf einem haßgedüngten Boden, von der Welt haben sie nur Feindschaft, nur gewaltsames Zerreißen der Bande zu erwarten, die sie an einander ketten. Das Streben ihrer Herzen nach Vereinigung steht von Anfang an in offnem Gegensatz zu Allem außer ihnen, nur der Welt zum Trotz können sie hoffen, das ersehnte Ziel zu erreichen. Das aber schließt in sich, daß sie auch den Muth und die Kraft haben, auf Alles außer

sich selber freudig zu verzichten. Und darin liegt nun eben das eigentliche Wesen ihrer Liebe und das, was ihr bei aller Innigkeit und Zartheit den Charakter des Heroischen aufprägt, daß sie diese Aufgabe wie spielend und mit der innern Sicherheit einer naturnothwendig wirkenden Kraft löst und ebenso anspruchslos wie sicher. Das Bewußtsein über diese ihre Aufgabe fehlt Julien so wenig wie Romeo; es durchdringt sie in immer wachsender Klarheit und schon nach der ersten Begegnung kündigt es sich an durch die Ruhe, mit der sie sich mitten in der tiefsten Erregung das Schicksalsvolle ihrer Liebe vor die Seele führen. Romeo gesteht sich ohne Zögern, daß „sein Leben seinem Feind als Schuld dahingegeben", und auch Julie ist sich klar darüber, „daß sie zu früh gesehen, den sie zu spät erkannt"; aber Beide sind von Anfang an sicher darin, sich ihrer Liebe hinzugeben; kein Gedanke, auf sie zu verzichten, steigt in ihnen auf.

Es folgt die Scene, in der der Dichter die ganze Unendlichkeit und Idealität dieser Liebe sowie die Seligkeit entfaltet, die sie den Liebenden gibt. Sie schafft ihnen eine völlig selbstständige ideale Welt, eine Welt an und für sich schon voll des höchsten Reizes, am schönsten aber durch die Entfaltung nicht nur des Reichthums und des Schwunges, sondern auch der Einfachheit und ehrlichen Treue der beiden in sich seligen Menschenherzen, die sich hier einander offen und rückhaltlos hingeben und die reale Basis bilden, auf der ihre ideale Welt sich aufbaut. — Der ideale Ton klingt uns sogleich entgegen und in ihm die von der Welt der Wirklichkeit völlig unabhängige schöpferische Kraft dieser allein auf den unendlichen Gehalt des Menschengeistes gebauten Liebe. Juliens Anblick erhellt Romeo die Nacht, ihr Fenster ist „der Ost und Julie die Sonne". Ihre Augen, „stünden sie am Himmel", würden

Aus luft'gen Höhen sich so hell ergießen,
Daß Vögel sängen, froh den Tag zu grüßen.

Und dieses Licht, das von ihr ausstralt, ist höheren, göttlichen Ursprungs, es ist ein Stral des ewigen Lichts. „O, sprich noch ein Mal, holder Engel!" sagt Romeo,

Denn über meinem Haupt erscheinest du
Der Nacht so glorreich wie ein Flügelbote
Des Himmels dem erstaunten, über sich
Gekehrten Aug' der Menschensöhne, die
Sich rücklings werfen, um ihm nachzuschaun,
Wenn er dahin fährt auf den trägen Wolken
Und auf der Luft gewölbtem Busen schwebt.

Aber so rein und voll schon diese Töne sind, die schönsten und ergreifendsten kommen doch aus Juliens Munde. Shakspeare räumt der weiblichen Natur in der Liebe die höhere Stellung ein. Romeo leiht er neben dem seligen, zugleich von Demuth und Begeisterung getragnen Entzücken für den ihm in Julien gleichsam verkörpert entgegentretenden idealen Gehalt des menschlichen Wesens nur noch das ihn ganz ausfüllende, ihn selbst und seine Kraft unendlich erhöhende Streben nach ihrem Besitz und dazu den starken Mannesmuth, den keine Gefahr zu schrecken vermag und der sicher ist, jedes Hinderniß zu überwinden, das ihn von der Geliebten trennt; er ist zwar voll des reichsten neuen Lebens, aber er verdankt dasselbe allein dem innigen Erfassen dessen, was ihm Julie aus ihrer reinen weiblichen Natur entgegenbringt und was ihm nun mit einem Schlage die ideale Welt erschließt, die seine Sehnsucht bildete. — Nicht so Julie, deren Herz gleichsam die Schatzkammer des Reichthums ist, den Romeo in der Liebe zu gewinnen strebte. Was ihr dieser gibt und wessen sie zur Entfaltung ihres Innern bedurfte, das ist nur das Feuer der Begeisterung, das von ihm auf sie ausstralt und den schlafenden Lebensfunken in ihr entzündet. Nachdem dieser ein Mal geweckt ist, ist sie die Lebensspenderin; da ist der ganze göttliche Gehalt des im Weibe allein in voller Unmittelbarkeit und Reinheit sich offenbarenden Herzenslebens in ihr frei geworden, die Liebe erweckt ihr Inneres zu vollem schöpferischen Leben und bringt ihr den unendlichen Reichthum desselben zum Bewußtsein. Ihn ausgießen zu können, ihn Romeo mitzutheilen, das ist es, was ihr Glück ausmacht. So ist es schon in dieser Scene: „Ich wünsche, was ich habe, nur", sagt sie:

So grenzenlos ist meine Huld*), die Liebe
So tief ja wie das Meer. Je mehr ich gebe,
Je mehr auch hab' ich: Beides ist unendlich.

Und wunderschön ist nun der innere Prozeß, durch den ihr Seelenleben hier hindurchgeht. Vom tiefsten, erst sprachlosen Schmerze geht sie aus, erdrückt fast von der Wucht, mit der die reale Welt mit ihrem Haß auf ihrer Liebe lastet. Zu dem Schmerz tritt dann die Angst um den Geliebten, der es gewagt hat, eine Stätte zu betreten, die „Tod" ist, wenn die Capulets ihn sehen; dann wieder färbt

Mädchenröthe ihre Wangen
Um das, was er vorhin sie sagen hörte.

Endlich taucht auch die Sorge in ihr auf, ob er sie wirklich liebe, ob er, der „sich in ihres Herzens Rath" gedrängt und sie belauscht, nicht ihre rückhaltlose Hingebung mißbrauchen werde. Aber alle diese sich drängenden Empfindungen, selbst die Angst um den Geliebten, schwindet, ihre Liebe gibt ihr eine Seligkeit, die ihr ganzes Wesen in sich auflöst und die ebenso durch ihre Reinheit und ihre innere Fülle wie durch den schlichten innigen Ausdruck, den sie findet, auch dem an ganz andre Dinge hingegebnen Mann noch Thränen in die Augen locken kann. Und diese Seligkeit schließt nun nothwendig auch das Hinaussein über die Welt und deren Feindschaft in sich, die sie vorher so tief bewegt hatte; das Endliche überhaupt hat keine Macht mehr über sie, ihr Inneres ist jetzt lautrer Friede. „Nun, gute Nacht", ruft sie Romeo zu:

So tiefe Ruh' und Frieden,
Wie mir im Herzen wohnt, sei dir beschieden!

Ja, wie sie zur eigentlichen Schöpferin des Glückes Beider wird und wie das Ausströmen ihres Innern die ganze Scene beherrscht: so ist sie es nun auch, die zuerst an die Heirath mahnt, sicher in Romeo's Liebe und unbekümmert um die ganze übrige

---

*) Im Original:

My **bounty** is as boundless as the sea,
My love as deep. — Huld ist also Freude am Geben.

Welt. Romeo ist so versunken in Staunen und seliges Entzücken, daß er ihr auch hier die Führung überlassen muß, ihm wäre der Gedanke an die Heirath, so sehr er sie ersehnt, in diesem Augenblick nicht gekommen; der Anblick ihrer Liebe und der Entfaltung ihres jetzt geweckten Herzens beherrscht ihn unbedingt, kaum daß noch eine selbstständige Lebensäußerung in ihm auftaucht, keine wenigstens, die über die Gegenwart und das Bewußtsein seines Glücks hinausreicht.

Die Feindschaft der Welt also hat die Liebenden auf ihrem Weg nicht aufhalten können; „die Leidenschaft hat ihnen Kraft, die Zeit Mittel gegeben, sich zu treffen“*), und auch die Trauung wissen sie der Welt zum Trotz in's Werk zu setzen; schon am nächsten Tage wird sie von ihrem gemeinschaftlichen Beichtvater, dem Franziskanermönch Lorenzo, vollzogen. Unmittelbar nach der Trauung aber bricht dann das Verhängniß über sie herein, das Beide von Anfang an als untrennbar mit ihrer Liebe verbunden geahnt hatten, und vielleicht gibt es keine zweite Tragödie, in der sich das Schicksal von Anfang an so augenscheinlich und so fast im buchstäblichen Sinn des Wortes an die Sohlen der Helden haftete, wie es der Dichter hier vor Augen stellt. Derselbe Moment, der ihre Liebe entstehen ließ, hat auch den Haß hervorgerufen, der sie verfolgt, und dieser hat sich sogleich zu nicht mindrer Gluth entfaltet wie ihre Liebe und strebt nicht weniger stürmisch seinem Ziele zu. Unter den Vettern Juliens ist Einer von besonders heißblütigem Temperament, der eigentliche Todfeind der Montagues, Tybalt. Dieser hat dabeigestanden, als der erste Anblick Julien's Romeo laute Worte des Entzückens auspreßte, er hat zwar die Worte selbst nicht verstanden, aber seine Stimme hat er erkannt und so entzündet sich sein Haß gegen ihn gerade an dem ersten Ausbruch seiner Liebe, denn natürlich gilt ihm das Erscheinen Romeo's auf dem Familienfest seines Hauses als eine diesem angethane absichtliche Beschimpfung, die

*) Worte des im Original zwei Mal auftretenden Chorus, den Schlegel weggelassen hat.

nur durch Blut zu sühnen ist, und ohne das Dazwischentreten des alten Capulet, der sich Romeo's warm annimmt und seinen ungebehrdigen Neffen streng zur Ruhe verweist, hätte er seine Rache an ihm sogleich gekühlt, trotz der festlichen Gelegenheit und trotz des drohenden Zorns des Fürsten, der erst am Morgen in eigner Person den Frieden zwischen den beiden Häusern hergestellt hat.

Hier schon klingt uns der Grundton entgegen, der durch die ganze Dichtung hindurchgeht und ihr ihr eigenthümliches Gepräge gibt, die tief schmerzliche Klage über das Schicksal des Menschen, von der der Dichter selbst erfüllt war, als er diese seine erste Tragödie schuf. Das Leben bietet dem idealen Streben des Menschen keine Bürgschaft. Er ist in erster Linie stets Bürger dieser Welt und muß die Consequenzen tragen, die seine äußere Stellung nach sich zieht. — Die Liebe Romeo's und Juliens wird nur deshalb das Ziel des Hasses Tybalt's, weil Romeo ein Montague ist; der Fluch des Familienhasses, dem er wie jedes Mitglied seines Hauses verfallen ist, er trifft auch seine Liebe. Allerdings zieht Romeo ihn erst durch sein eignes Thun auf sich herab, durch sein Erscheinen auf dem Fest der Capulets; aber nur weil der Familienhaß schon existirte, wird dieser Schritt so verhängnißvoll für ihn. Und nun kommt hinzu, daß ihm Nichts ferner lag als der Gedanke einer Kränkung; er ist überhaupt dem Streit der beiden Häuser fremd geblieben, ja er gerade — das ist ein besonders feiner Zug in Shakspeare's Darstellung — hat die Wirkung des Hasses, der ohne seine Schuld auch auf ihm lag, durch seine persönliche Haltung zum Theil überwunden; er hat sich das Wohlwollen des alten Capulet gewonnen, der nicht nur von einer Kränkung durch ihn Nichts wissen will, sondern ihn auch gegen seinen eignen Neffen warm vertritt:

Seid ruhig, Herzensvetter, laßt ihn gehn!
Er hält sich wie ein wackrer Edelmann,
Und in der That, Verona preiset ihn
Als einen sitt'gen, tugendsamen Jüngling.
Ich möchte nicht um alles Gut der Stadt
In meinem Haus ihm einen Unglimpf thun.

Shakspeare hebt diesen Zug noch schärfer hervor. Der alte Capulet lädt Romeo, der sich als ungebetner Gast in sein Haus eingedrängt hatte, gewisser Maßen noch nachträglich ein, er fordert ihn ausdrücklich auf, länger zu bleiben, und dankt ihm wie den Andern für sein Erscheinen. Die Verschuldung also, die Romeo persönlich auf sich lädt, wird ihm gerade durch den Herrn des Hauses, den Vater Juliens, der auch als Familienhaupt vor Allen das Recht hatte, sich gekränkt zu fühlen, im nächsten Augenblick schon wieder abgenommen, und doch muß er sie büßen, doch entgeht seine Liebe nicht dem Fluch seiner äußeren Verhältnisse! Wenn er auch den wohlwollenden Alten entwaffnet hat, der wilde Tybalt kann nicht unterscheiden, und könnte er es, so würde er nicht wollen; die Gelegenheit, sich zum Rächer seines Hauses aufzuwerfen, ist ihm im Gegentheil erwünscht.

Wir müssen den Charakter dieses Menschen, dem Shakspeare eine so bedeutende Stelle in der Entwicklung der tragischen Handlung eingeräumt hat, etwas näher betrachten. Im Gegensatz zu Romeo, dessen Pathos allein dem innern idealen Leben angehört, steht Tybalt mit seinem ganzen Wesen in der Welt der Wirklichkeit und zwar mitten in dem hohlsten und trivialsten Treiben. Von wildem Temperament, auffahrend und zügellos, dabei voll Eitelkeit und Ueberhebung, hat er nie einen höhern Wunsch gekannt, als eine Rolle zu spielen in Verona und die Augen der Menschen auf sich zu ziehen. Er hat auch redlich das Seinige gethan, um dies Ziel zu erreichen. Kein adliger Jüngling Verona's spricht so geziert und weiß so gewandt mit französischen Brocken um sich zu werfen wie Junker Tybalt; er ficht sogar mit Grazie und trägt seine Geschicklichkeit in der edlen Kunst, die er schulmäßig betreibt, für Jedermann zur Schau. Trotz aller dieser glänzenden Vorzüge hat er sich freilich davor nicht schützen können, daß ihn sein etwas zu ungenirter Oheim, der sich auf Grazie und feine Bildung nicht versteht, nicht gelegentlich mit Ehrentiteln wie „unverschämter Junge" oder „Gelbschnabel" belegte — aber was kümmert das ihn? Er entschädigt sich für derartige Demüthigungen von Seiten des Familienhauptes dadurch, daß er draußen

sein Haupt um so höher trägt und, unbekümmert um den sonst erstrebten Ruhm der feinsten Bildung, voll Zuversicht auf seine Fechterkünste, den Raufbold spielt. Der Familienstreit mit den Montagues ist deshalb sein eigentliches Element; die Schlichtung desselben, die nicht nur der Fürst, sondern auch der alte Capulet und dem Anschein nach auch Romeo's Vater wünschen, würde ihm alle Bedeutung nehmen — was Wunder also, daß er sich ohne Weiteres das Recht zuspricht, sich zum Rächer der gekränkten Ehre seines Hauses aufzuwerfen?

So stellt Shakspeare Tybalt hin und so erst tritt der Widerspruch in der Zerstörung des idealen Glücks der Beiden, die von diesem an sich so nichtigen Menschen ausgeht, in seiner ganzen Schärfe hervor. Noch Eins kommt hinzu. Romeo ist von vornherein ganz außer Stande, den Zorn Tybalt's unschädlich zu machen. Er weiß nicht einmal, daß er sich denselben zugezogen hat. Die Herausforderung, die ihm Tybalt schon am frühen Morgen zugeschickt hat, kommt nicht in seine Hände; mit seiner Liebe beschäftigt, hat er sein Haus gar nicht betreten und seine Freunde, die von der Sache wissen, versäumen bei der kurzen Begegnung, ihm Mittheilung zu machen. Und wie er Nichts erfährt von Tybalt's feindlichen Absichten gegen ihn, ebenso bleibt seinen Freunden sein neues Verhältniß zu den Capulets unbekannt; er hat bisher noch keinen Schritt gethan, irgend Jemanden zum Vertrauten seiner Liebe zu machen, und in der That — ganz abgesehen von dem rein idealistischen Charakter seiner Liebe, der ihm die äußere Welt nothwendig ganz entrücken mußte — wie hätte er bei der Raschheit der Entwicklung auch nur Zeit dazu finden sollen? Und doch droht ihm von dem Eifer seiner Freunde nicht weniger Gefahr als von dem Hasse seiner Feinde! Auch hier entscheiden wieder die Verhältnisse, in denen er steht, über sein Schicksal, und wie grell beleuchtet läßt Shakspeare wieder den darin liegenden Grundwiderspruch des menschlichen Lebens hervortreten!

Schon das ist bezeichnend, daß er eine Gestalt wie die Mercutio's, einen lustigen Gesellen und Lebemenschen, dazu aus-

ersieht, die tragische Wendung in dem Schicksal der beiden Liebenden herbeizuführen. Mercutio ist ohne Frage, ästhetisch betrachtet, ein prächtiges, in seiner Art einziges Charakterbild, wie diese Tragödie deren ja eine ganze Reihe aufstellt — aber thöricht ist es, ihn, wie z. B. Rötscher thut, zu einer „tiefen Natur" stempeln zu wollen, zu einem Helden der Geistesfreiheit, der sich durch seinen Humor „von den Fesseln des Irdischen und der nur vergänglichen Interessen frei gemacht" und „die Anhängigkeit an das Leben selbst abgestreift habe". Das ist eine rein doctrinäre Auffassung. Mercutio ist im Gegentheil ein Mensch, in dessen Charakter die rückhaltlose Hingebung an den vollen unmittelbaren Lebensgenuß recht eigentlich den Grundzug bildet. Eben deshalb berührt er uns so ungemein erfrischend und anmuthend und wiederum steht er eben dadurch in Gegensatz zu Romeo und hebt dessen Eigenthümlichkeit und Geistesrichtung schärfer heraus. Wie Tybalt dem idealen Streben Romeo's gegenüber die Hingebung an die gemeine Wirklichkeit, an den leeren Glanz derselben, das Idol der Masse, so vertritt Mercutio die von Romeo in Folge seines idealen Dranges verschmähte und abgewiesene Freude an dem, was das unmittelbare Leben dem jugendfrischen Menschen zu bieten vermag, mit einem Wort die Hingebung an den Genuß. Shakspeare hat Beide so herausgestaltet, daß ihr geistiges Wesen zur Folie der tragischen Größe Romeo's wird und dessen großartige Abkehr von der Welt durch ihre Hingegebenheit an sie zu voller Wirkung kommt. Bei Mercutio erreicht er dies in doppelt wirksamer Weise dadurch, daß er ihn zum Humoristen macht. Mit seinem Humor, der noch ganz naiv und ungebrochen dahinbraust, wendet er sich, wie überhaupt gegen alles Pathos, so insbesondere gegen Romeo's. Er lacht über Romeo's Liebesschmachten, er verspottet seine Ahnungen und Träume und er kehrt sehr glücklich, mitunter freilich auch sehr derb, die sinnlichen Antriebe und Tendenzen heraus, die das hochgespannte Streben des Menschen zu begleiten pflegen. Wie reizend ist z. B. sein Märchen von der hier noch Frau Mab genannten Feenkönigin und die Art und Weise, wie er da die geheimen Wünsche der Menschen aufdeckt

und den Glauben an die höhere Bedeutung der Träume persiflirt! Aber so wenig wie sein Spott hier die aus einem ahnungsvollen prophetischen Gemüth hervorgegangnen Träume Romeo's trifft, ebenso wenig berührt sein Humor überhaupt das ideale Streben desselben, er ist viel zu wenig tief, er hat nicht das volle Bewußtsein des Weltwiderspruchs hinter sich, auf dem das menschliche Leben ruht, und Mercutio selber kostet es kaum einen innern Kampf, wenn er die Bedingtheit alles Menschlich-Edlen durch das Endliche humoristisch weglacht. Er ist eben ein lustiger Gesell, der sich nicht allzu viel Gedanken macht, weil seine Hauptsorge ist, das Leben zu genießen, und wenn er daneben keckes Selbstgefühl, offnen Sinn und vor Allem ein zwanglos natürliches Wesen besitzt — was hat er darum mehr gemein mit dem idealen Streben Romeo's? Und welch' ein Widerspruch, daß diesem Menschen Macht gegeben ist, in Romeo's Schicksal entscheidend einzugreifen!

Und nun die Motivirung des Conflicts mit Tybalt. Es handelt sich um kein sittliches Interesse. Mercutio ist eben kein Mann des sittlichen Pathos, er ist überdies ein Verwandter des Fürsten und als solcher an dem Streit der beiden feindlichen Familien unbetheiligt. Es handelt sich auch nicht einmal um bestimmte persönliche Kränkungen, die er an Tybalt zu rächen hätte, und im Allgemeinen liegt gerade Mercutio der Haß wie jede leidenschaftliche Erregung fern. Aber freilich Tybalt stört ihn in seiner zwanglos muntren Weise, der ganze Mensch ist ihm fatal mit seiner Affectation und Ziererei, mit seiner Gespreiztheit und Anmaßung, er kann ihn persönlich nicht leiden und eben ist er ihm noch wieder besonders fatal geworden durch die Herausforderung an Romeo, die ihm als eine neue Probe seines Hochmuths gilt. Was Wunder also, daß ihn diesem Menschen gegenüber selbst sein Humor im Stich läßt und sonst ungewohnte Galle sich in ihm regt? Und wiederum — was sollte ihn trotz aller Mahnungen des ängstlichen Benvolio bestimmen, diesem selben Tybalt vorsichtig aus dem Weg zu gehen? Das Einzige, was ihn vielleicht dazu bestimmen könnte, Romeo's neues Verhältniß zu den Capu-

lets, existirt für ihn nicht; im Uebrigen ist er schon an sich kein Freund davon, sich irgend welche Schranken zu setzen, und sich an Tybalt zu reiben, wäre ihm gerade erwünscht. So motivirt Shakspeare die unglückliche Begegnung, die Beide gleich anfangs hart an einander führt und der dann Romeo's Erscheinen die verhängnißvolle Wendung gibt.

Hier ist Alles tragisch. Romeo selbst hat durch sein Erscheinen auf dem Feste den Grund gelegt zu der feindlichen Verkettung der Dinge, der er sich plötzlich gegenübersieht, und doch hat ihm die Absicht einer Kränkung fern gelegen und Tybalt war von Anfang an nicht zum Richter über ihn gesetzt. So weit seine moralische Verschuldung reichte, wird sie sogar in Folge seines eignen persönlichen Verhaltens von ihm genommen, und von nun an thut er Alles, was in seiner Macht steht, die Verwicklung zu lösen, sein Handeln ist ebenso besonnen wie energisch, dennoch aber führt er nur das Gegentheil von dem herbei, was er erstrebt, und er erst macht den Knoten unauflöslich. Er lehnt den Kampf mit Tybalt fest und mild ab, obgleich er dadurch für den Augenblick den Schein der Feigheit auf sich laden muß, und die Folge ist, daß Mercutio, der Tybalt's Anmaßung nicht triumphiren sehen will, den Kampf statt seiner aufnimmt; er sucht darauf die Kämpfenden mit aller Energie zu trennen und wird nur die Veranlassung zum Tode des Mercutio, den Tybalt unter seinem Arm verwundet und den zu rächen er nun doch das Schwert gegen den Vetter Juliens erheben muß, um so nicht nur die Strafe des Gesetzes auf sich zu ziehen, sondern auch die Kluft zwischen sich und Juliens Familie mit eigner Hand noch zu erweitern. Und dieser unseligen Verwicklung verfällt er, unmittelbar nachdem er den Gipfel des Glücks erstiegen und ehe er noch recht Zeit gehabt hat, es auch nur innerlich durchzukosten — er kommt eben von der Trauung.

Der tragische Eindruck erreicht erst seine volle Höhe durch das Bewußtsein, mit dem wir Romeo im entscheidenden Moment seine Wahl treffen und handeln sehen. Hier bewährt er sich als ein ächt heroischer Charakter. Was der Kampf mit Tybalt ihm

bedeutet, darüber ist er nicht im Zweifel. Er spricht es ausdrücklich aus in den Worten, mit denen sich der gefaßte Entschluß in ihm ankündigt:

Nichts kann den Unstern dieses Tages wenden,
Er hebt das Weh' an, andre müssen's enden.

Er überantwortet sich also förmlich dem Walten der düstren Schicksalsmächte und in Einklang damit sagt er jetzt der „schonungsreichen Milde" ab, erwählt sich die „gluthaugige Wuth" zur Führerin und nicht Tybalt, sondern er beginnt den Kampf, den er dann auch, getragen von demselben Heroismus, siegreich führt: Tybalt liegt nach wenig Augenblicken todt zu seinen Füßen. — So hat er gethan, was seine Lage von ihm forderte, er hat in gleichem Kampfe den erschlagen, vor dem er nur weichen konnte, wenn er auf seine Ehre und seinen ganzen Manneswerth ein für alle Mal Verzicht thun wollte, und er hat seinen Entschluß frei gefaßt. Aber wie beleuchtet nun der Dichter diese Freiheit? Hier, an diesem Wendepunkte in dem Schicksal seines Helden, tritt seine eigne Anschauung besonders scharf und deutlich heraus. Die realen Verhältnisse, in denen der Mensch steht, sie sind sein Schicksal und an ihnen scheitert sein ideales Streben. Romeo hat frei gehandelt, aber seine Lage ließ ihm keinen andern Entschluß übrig, sie hat ihn gezwungen, sein Glück aus freiem Entschluß selbst zu zerstören. „O, ich bin der Narr Fortuna's!" ruft Romeo aus, als er auf Benvolio's Drängen sich entschließt zu fliehen.

Auf den ersten Schlag folgt bald der zweite. Die Töne der Brautnacht, die die Liebenden noch ein Mal über alles Schmerzliche und Schwere hinausgehoben zeigen, sind kaum verklungen, als es dem Vater Juliens plötzlich einfällt, dem Grafen Paris ihre Hand bestimmt zuzusagen und zugleich die Hochzeit schon auf einen der nächsten Tage festzusetzen. — Es ist merkwürdig, wie eifrig der Dichter bestrebt gewesen ist, diese entscheidende Wendung in dem Schicksal der Liebenden recht augenscheinlich als das Werk einer bloßen Grille, eines augenblicklichen Einfalls desjenigen erscheinen zu lassen, den das Geschick nun ein Mal zu Juliens Vater gemacht hat. Vor Kurzem erst hatte der alte Capulet den Heirathsantrag

des Grafen noch auf Jahre hinaus abgelehnt und er hatte sehr ernst Juliens Jugend als Hinderniß genannt, hatte auch ausdrücklich hervorgehoben, daß „sein Wille von dem ihren nur ein Theil“ sei — jetzt plötzlich, inmitten der trüben Zeit, die durch Tybalt's Tod über sein Haus gekommen ist und die dem Grafen Paris selbst das Geständniß abnöthigt, daß sie zum Freien nicht günstig sei, ja mehr, in demselben Augenblick, wo er den jungen Grafen zum Hause hinaus complimentirt mit der nicht allzu höflichen Bemerkung, „er läge gern seit einer Stunde schon im Bett“, — in diesem Augenblick rafft er sich plötzlich noch ein Mal aus seiner Schläfrigkeit auf und verlobt dem Grafen seine Tochter. Man hört ihn ordentlich gähnen, während er sich vermißt, „zu stehen für seines Kindes Lieb'“, und den Hochzeitstag bestimmt. Unmittelbar darauf befiehlt er denn auch „Licht auf seine Kammer“ und ruft sein „gute Nacht“, offenbar froh, die Heirathsgeschichte endlich los zu sein. Und diese Entscheidung, die, ein Mal ausgesprochen, unwiderruflich ist, erfährt dann Julie, als sie eben Romeo die letzten, von bangen Ahnungen erfüllten Abschiedsworte zugerufen hat!

So läßt der Dichter die Welt das ideale Streben der Liebenden durchkreuzen; bei Romeo war es die Stellung des Mannes im bürgerlichen Leben, aus der er das Unheil herleitete, bei Julien knüpft er es an die Abhängigkeit des noch unter der väterlichen Autorität stehenden Weibes. Nach zwei Seiten ist Julie aus den Schranken ihrer Stellung herausgetreten: ein Mal durch die heimliche Vermählung, durch die die jetzt ihr drohende neue Heirath erst nicht mehr zu einem bloßen Unglück, sondern zum Treubruch, zum Verbrechen für sie wird — und dann durch ihren Abfall von der Gesinnung ihres Hauses, der sich furchtbar an ihr rächt. Hier gestaltet sich das Schicksal, das sie trifft, zur Nemesis. Sie weint um Romeo's Verbannung, und weil man sie als ächte Tochter des eignen Hauses ansieht, so schreibt man ihre Thränen dem Schmerz um den erschlagnen Tybalt zu, und diese Voraussetzung, die Julie ausdrücklich bestätigt, während sie in Wahrheit Tybalt längst vergessen hat, wird

Hauptveranlassung ihrer Verlobung. Daß Shakspeare diesen zweiten Schlag, der die beiden Liebenden trifft, aus den möglichst nichtigen Motiven herleitet, wurde schon gesagt. Es ist nicht die sorgende Vaterliebe, die dem alten Capulet den Gedanken an die Heirath eingibt — was könnte auch diese mit einem so jähen und gewaltsamen Vorgehen gemein haben! — Nein, abgesehen von dem Wunsche, das Drängen des Grafen endlich loszuwerden, hat der würdige Mann auch das ewige Weinen in seinem Hause satt, er will endlich wieder lustige Gesichter um sich sehen und eine Hochzeit scheint ihm dazu das rechte Mittel, auch für Julie, die nach seiner Meinung selbst froh sein muß, wenn sie so rasch wie möglich aus ihrer jetzigen Stimmung herauskommt. Das sind die Motive, die den Alten leiten und an denen dann das ganze unendliche Liebesglück Romeo's und Juliens zu Grunde geht! Und noch Eins muß hervorgehoben werden, was Shakspeare's großartige Darstellung dieses neuen Schlages erst zum Abschluß bringt — das ist der Antheil, den Romeo's That an demselben hat. Sie ist es, die seine Verbannung und dadurch Juliens Schmerz verschuldet hat, und dieser wieder bestimmt den alten Capulet, sie zu verloben. Man sieht, hier ist eine innere Verknüpfung, die das Walten der Schicksalsmächte als ein wahrhaft immanentes erscheinen läßt, als einen im eigentlichen Sinn organischen Prozeß, der ausgeht von dem eignen Innern der Menschen und dessen Entwicklungsstadien durch ihre eignen Handlungen und deren Fortwirken bedingt sind. Auch dieses neue Unheil ist nur das, wenn auch vielfach vermittelte Product der ersten Begegnung Romeo's und Juliens, die zugleich mit ihrer Liebe Tybalt's Haß erzeugte, aus dem dann in Folge des Eingreifens Mercutio's Romeo's That hervorging, die nun, mit Juliens Liebe sich begegnend, ihren Schmerz und durch diesen wieder den Heirathsplan ihres Vaters hervorrief. Das Ganze ist wie ein Gewebe, dessen Fäden nothwendig in einander greifen, immer neue Entwicklungsknoten bildend und die Liebenden, die, ohne es zu ahnen, selber thätig daran wirken, immer fester und verderblicher umstrickend. Man denkt unwill-

kürlich an den tiefsinnigen Mythus der Alten von dem Nessusgewande des Hercules, das sich der Göttersohn auch, ohne es zu wissen, selbst gewirkt hatte durch Haß und Liebe, die er sich erregte, und dessen verderbliche Kraft er dann auch erst durch seine eigne Körperwärme weckte.

Hier gerade bricht nun aber, scheint es, der nothwendige Gang der Handlung ab. Die ganze weitere Entwicklung, die letzte tragische Katastrophe nicht ausgenommen, knüpft sich an Juliens Schlaftrunk und gerade dieser scheint nicht motivirt. Es gab, wenn man von unsrer Anschauung ausgeht, die in diesem Punkte auch die der Zeit Shakspeare's war und die der Dichter selbst sonst überall vertritt — es gab, sagen wir, ein einfacheres Mittel, den Conflict zu lösen, in den Julie durch ihre Verlobung mit Paris hineingestellt ist. Die väterliche Autorität hat ihre nothwendige Grenze an der der Kirche, Julie war Romeo's kirchlich angetrautes Weib, sie durfte also nur an die Kirche appelliren und sie war vor dem Treubruch, dem zu entgehen sie den verzweifelten Entschluß faßt, völlig gesichert; keine Macht der Erde konnte sie, die noch dazu im Katholicismus steht, zu einer zweiten Ehe zwingen. Es läßt sich gar nicht leugnen, daß hier ein großer Mangel des Stückes liegt, und sicher ist, daß man dem Dichter nirgend wieder einen ähnlichen wird nachweisen können, zumal auf dem Gebiet der Ehe, die ihm sonst fast wie ein Sacrament gilt. Dennoch aber — wie hilft er über ihn hinaus und entzieht ihn fast dem Auge! Zuvörderst muß noch bemerkt werden, daß er ihn nicht verschuldet hat; er fand ihn vor in seinen Quellen und ihn auszumerzen war unmöglich, weil sich die ganze großartige Charakterentwicklung zumal Juliens an ihn knüpft. Shakspeare verschmäht es daher auch, etwa aus der außerordentlichen Lage der Dinge Gründe oder wenigstens Vorwände herzuleiten, die eben jetzt die Berufung auf die Ehe mit Romeo, zumal dieselbe ohne Zeugen geschlossen war, als unstatthaft erscheinen ließen; der bis zur Aengstlichkeit bedächtige Charakter Lorenzo's hätte ihm ohne Zweifel das volle Recht gegeben, diesen Julien gegenüber zum Organ derartiger Bedenken zu machen. Er verschmäht es, weil

er seine Heldin erniedrigt hätte, sobald er sie vor Bedenken sich beugen ließ, die doch nur Sophismen gewesen wären. Statt dessen gestaltet er das Innere seiner Menschen um. Er leiht allen handelnden Personen, Romeo und Julie selbst eingeschlossen, eine Auffassung der Verhältnisse, der zufolge die Ehe ohne Zustimmung des Vaters keine volle Gültigkeit hat, so daß also die väterliche Autorität allerdings die höchste Instanz für Julien war. Julie würde sich durch die zweite Ehe keines andren Vergehens als eines Treubruchs schuldig machen und auch Lorenzo würde nach ihrem Ausspruch nur „entehrt", nicht als Verbrecher dastehen. In der That wird auch von keiner Seite die doch so nahe liegende Forderung gegen diesen laut, daß er dem alten Capulet freimüthig die Ehe seiner Tochter mit Romeo hätte entgegenhalten sollen, selbst Romeo erscheint es gar nicht undenkbar, daß sie Paris habe heirathen sollen, und der Prinz schiebt alle Schuld einzig und allein auf den Haß der beiden Häuser. Daß damit der Mangel vollständig getilgt wäre, soll nicht behauptet werden; man kann dem Dichter vielleicht mit Recht vorwerfen, daß er uns im Vorhergehenden nicht durch eine Andeutung schon darauf vorbereitet hat, wie der Ehe Romeo's und Juliens zu voller Gültigkeit noch Etwas fehle, aber was man etwa hier vermissen möchte, das ersetzt er durch das völlig naive Verhalten aller Betheiligten zu der zu Grunde gelegten Anschauung, das auch uns in sich hereinzieht und den Zweifel an der Naturwahrheit von Juliens Entschluß kaum aufkommen läßt. In einer Welt, wie Shakspeare sie hier schildert, war wirklich der verzweifelte Entschluß, den Julie faßt, der einzige, von dem sie noch Rettung hoffen konnte.

Wir können also der weiteren großartigen Darstellung wieder mit voller Hingebung folgen. Hier erhebt sich nun auch Julie zu der Höhe eines heroischen Charakters. Von Vater und Mutter verstoßen, sagt sie sich ohne Schwanken auch von ihrer Amme los, „dem alten Erzfeind", der sie zur Untreue an Romeo verleiten will; ohne Schwanken nimmt sie dann aus der Hand Lorenzo's das Fläschchen mit dem „Kräutergeist", der sie dem Scheintod

überliefern soll, und erst, als sie vor der That steht, kehrt ein Augenblick des Schwankens wieder. Doch bald erkennt sie, daß sie „ihr düstres Spiel allein vollenden muß“, und sie gibt es auf, die Amme noch zurückzurufen. Nun steigen alle Möglichkeiten vor ihr auf, die ihr die Früchte ihres furchtbaren Entschlusses rauben könnten, alle Schauer des Grabgewölbes, in dem sie vielleicht zu früh erwachen wird, aber gerade als ihre Phantasien den höchsten Grad des Schauerlichen erreichen, taucht wieder Romeo in ihr auf, sie sieht Tybalt's Geist nach Romeo spähen und — trinkt, sich mit ihm zu vereinigen, Tybalt's Geist ein Halt! zurufend *).

Von hier aus geht die Entwicklung rasch dem tragischen Ausgang entgegen. Zunächst ist es wieder ein geringfügiger Umstand, an dem der Dichter den Rettungsplan Lorenzo's und damit die Liebe Romeo's und Juliens scheitern läßt. Lorenzo hat einen Boten an Romeo abgeschickt, um diesen zu dem Augenblick, wo Julie erwachen muß, an das Grabgewölbe der Capulets zu bescheiden. Der Bote, ein gutmüthiger Mensch, hat zwar den Auftrag bereitwillig übernommen, hat aber auf dem weiten Weg nach Mantua gern Gesellschaft haben wollen und zu dem Ende, eh' er fortging, ein der Pest verdächtiges Haus betreten, wo der von ihm zum Begleiter auserselne Freund sich gerade aufhielt. Da haben denn die zum Schutz für die übrigen Bewohner aufgestellten Wächter ihn gehindert, das Haus wieder zu verlassen, und so ist Romeo keine Nachricht über Julien zugekommen. Die Alltagswelt mit ihren kleinen, an sich aber durchaus berechtigten Interessen hat sich in den Kreis der über alles Irdische hinausgehobnen Liebenden hineingedrängt und die Berechnung des wohlwollenden Mönchs zu Schanden gemacht. Es ist ein ähnliches Motiv wie vorher der Wunsch des alten Capulet, der Trauer in seinem Hause ein Ende gemacht zu sehen und das Drängen des Grafen Paris loszuwerden, nur daß hier freilich neben dem kleinen Interesse des

*) Schlegel übersetzt unrichtig: „Weile, Tybalt!“ Das englische stay ist hier = stop.

Mönchs in den Maßregeln gegen die Pest auch die großen der Gesammtheit mit in Thätigkeit treten. Der Nachdruck liegt auch hier natürlich auf dem Gegensatz zu dem idealen Ringen der Liebenden und die Einwendungen, die man auf Anlaß dieses Motivs gegen die Einführung des „Zufalls" in die Tragödie erhoben hat, sind völlig unbegründet; nicht der blinde Zufall wirkt hier, sondern lebendige Factoren der wirklichen Welt, die Shakspeare in durchaus objectiver Weise sich bethätigen läßt und die an sich nicht weniger berechtigt sind als Romeo's und Juliens Liebe.

Noch Eins verdient hervorgehoben zu werden. Das ist die Beleuchtung, die auf das Eingreifen Lorenzo's fällt. Er gerade, der das Schicksal wenden wollte, führt es herauf. Denn nun erfährt Romeo nur die Thatsache des raschen Todes Juliens, nicht den Zusammenhang, der ihm günstig ist, und so wird Lorenzo Anlaß, daß auch er beschließt zu sterben; mit Juliens Tode hört für ihn die Möglichkeit zu leben auf. — Es ist unverkennbar, daß Shakspeare neben der Ohnmacht des idealen Strebens auch die der Geisteskraft des Menschen, die Welt durch Wissenschaft zu beherrschen, darstellen wollte. Er leiht Lorenzo die Herrschaft über die geheimen Kräfte der Natur; fast wie ein Wunder tritt die sichere Berechnung der Wirkung des Trankes in die Handlung ein, Julie erwacht wirklich zu der von Lorenzo vorausbestimmten Stunde — nun aber kommen auch die äußeren Factoren in Betracht, an deren Zusammenstimmen das Gelingen jedes in die Sphäre der Wirklichkeit fallenden Unternehmens gebunden ist, und hier versagt die Macht des menschlichen Geistes, es war Lorenzo nicht möglich, jener Verknüpfung der Umstände vorzubeugen, die seinen Boten in Verona festhielt, und diese wendet nun gerade den Triumph seiner Wissenschaft zum Verderben für die Liebenden um. Noch nach einer andern Seite zeigt sich die Ohnmacht des Geistes in Beherrschung der Verhältnisse. Lorenzo's Plan wäre auch ohne jenen Zwischenfall gescheitert. Es ist dem Menschen nicht gegeben, alle Factoren der Wirklichkeit in Rechnung zu ziehen, und Lorenzo hatte einen ganz außer Acht gelassen, die Liebe des Grafen Paris zu Julie. — Wie Shakspeare Paris hin=

stellt, so ist dieser ein allerdings untergeordneter, keineswegs aber ein nichtiger, verächtlicher Charakter. Er ist schüchtern und zaghaft, selbst in seinen eigensten Angelegenheiten; mit seiner Persönlichkeit einzustehen für seine Sache, dazu ist er nur im äußersten Fall geeignet, in der Regel fügt er sich in die Verhältnisse und läßt diese für sich wirken — in geradem Gegensatz zu Romeo, der sie kühn durchbricht und sich selbst seinen Weg bahnt. So sehen wir ihn um Julien werben, nicht direct, sondern durch ihre Eltern, und so erträgt er auch ihren Tod in stiller, fast kampfloser Ergebung. Aber geliebt hat er sie darum doch und diese Liebe greift nun auch noch störend in Lorenzo's Veranstaltung ein, sie treibt ihn, Juliens Grab mit Blumen zu bestreuen; gerade um die Zeit, wo ihr Erwachen bevorsteht, erscheint er bei dem Monument der Capulets.

Eben dahin hat sich auch Romeo aufgemacht, entschlossen, in den Armen seiner Julie zu sterben. Die Entwicklung, die Romeo's Charakter in diesen letzten Scenen nimmt, ist wahrhaft furchtbar, aber sie ist ebenso groß wie furchtbar und meisterhaft hat Shakspeare sie dargestellt. Keine Klage kommt über seine Lippen, kein Schmerzenslaut entfährt ihm, ja man kann nicht einmal sagen, daß überhaupt der Schmerz den Grundton seines Innern bildet, dieser weicht vor dem *einen* ihn ganz ausfüllenden Gefühl, *daß die Welt ihn ausgestoßen hat mit seinem Glücke*, und so verfällt er zwar der Verzweiflung, aber diese Verzweiflung gerade preßt jeden Klagelaut in ihm zurück und läßt ihn nur um so sichrer und in sich fester dastehen, denn sie ist wesentlich *Verzweiflung an der Gottheit* und löst ihn von den heiligen Banden, in denen sein früherer Glaube ihn gehalten hatte; er ist jetzt *frei* und nimmt sein Schicksal selber in die Hand, entschlossen, kein Gesetz und keine Schranke mehr zu achten. Es ist die volle Verwirklichung jener Stimmung, in der er sich „den Narrn Fortuna's" nannte. Jetzt hat er keine andre Antwort auf die Botschaft von Juliens Tode als den Ausruf: „Ist es denn so? So biet' ich Trotz Euch, Sterne!"*)

*) Im Original ist hier eine Variante: neben **I deny you, stars,**

Hier tritt nun noch ein neues großartiges Motiv auf, durch das Shakspeare der Verzweiflung Romeo's an der Existenz einer für die Menschen väterlich sorgenden Vorsehung noch stärkeres Relief giebt: das Elend des Apothekers, der Romeo das Gift verkauft. Es klingen hier Töne an, die, wie ja auch schon einzelne in der Lucretia, an den Lear mahnen und dasselbe Gefühl für menschliche Noth athmen, das dort so voll und gewaltig zu Worte kommt. Der Apotheker mit seinem materiellen Elend ist ein Gegenbild zu Romeo und dessen jetzt zerstörtem idealen Liebesglück; wie dieser, so steht jener freundlos und verlassen in der Welt, ein Opfer ihrer Lieblosigkeit, vielleicht ihrer Feindschaft. „Bist du so nackt und bloß", ruft Romeo ihm zu,

Von Plagen so bedrückt und scheust den Tod?
Der Hunger sitzt in deinen hohlen Backen,
Noth und Bedrängniß darbt in deinem Blick,
Auf deinem Nacken hängt zerlumptes Elend,
Die Welt ist nicht dein Freund, noch ihr Gesetz,
Die Welt hat kein Gesetz, dich reich zu machen:
Drum sei nicht arm, brich das Gesetz und nimm!

Hier blickt überall der eigne Bruch Romeo's mit der Welt durch, deren Gesetz auch er entschlossen ist nicht mehr zu achten. Und noch einen ähnlichen Zug, der an den verwandten Timon mahnt, flicht Shakspeare ein, die verführerische Macht des Goldes: „Da ist dein Gold", sagt Romeo zu dem Apotheker,

ein schlimm'res Gift den Seelen
Der Menschen, das in dieser ekeln Welt
Mehr Mord verübt als diese armen Tränkchen,
Die zu verkaufen dir verboten ist:
Ich gebe Gift dir, du verkaufst mir keins.

I defy my stars. Delius hat die erstere Lesart aufgenommen, die allerdings in allen Ausgaben der zweiten Recension des Werks sich findet, dennoch scheint uns das I deny you, stars, dieses bloße theoretische Leugnen der Gottheit, hier, wo es auf den Ausdruck des entschlossnen Handelns ankommt, unhaltbar, wir schließen uns daher der von den englischen Commentatoren adoptirten Lesart: I defy you, stars, der auch Schlegel folgte, an.

Man sieht, die Verzweiflung Romeo's gewinnt hier noch eine allgemeinere Bedeutung, er hat überhaupt gebrochen mit dieser „eklen" Welt, er hat angefangen, sie auch sonst an seinem idealen Maß zu messen, und mit jedem Wort, das er hier spricht, fällt ein neues düstres Schlaglicht auf sie. Vor Allem aber welch' ein Contrast zwischen dem abgezehrten Bettler, der trotz Hunger und Noth sich noch krampfhaft an das nackte Dasein klammert, und dem blühenden vornehmen Jüngling, der, in voller Kraft und reich an allen äußern Gütern, das Leben gleichgültig, ja verächtlich wegwirft, bloß weil es ihm sein ideales Glück geraubt hat!

In dieser Stimmung begibt sich Romeo direct nach dem Grabgewölbe der Capulets. Es fällt ihm gar nicht ein, zuvor noch nach den näheren Umständen des Todes Juliens zu forschen und etwa zu dem Ende erst Lorenzo aufzusuchen; er hat in dem Sturm seiner Seele nicht einmal gehört, was Balthasar, sein Diener, ihm berichtete. Was läge ihm auch an den Einzelheiten? Genug, daß Julie todt ist, und daß sie es ist, darüber kann ihm kein Zweifel bleiben, hat sie doch Balthasar mit eignen Augen bestatten sehen! Unmittelbar von Mantua also langt er auf dem Kirchhof an, wo Paris eben Julien Blumen auf das Monument ihrer Familie legt. Welch' ein Contrast wieder zwischen dem stillen milden Schmerz des Paris und der wild wüthenden Verzweiflung Romeo's! Jener ist gekommen, Juliens Andenken Blumen zu weihen, Dieser, sich im Tode mit ihr zu vereinigen, Paris, auch hier noch seiner schüchternen Art treu, wagt nur leise aufzutreten, löscht seine Fackel aus und läßt seinen Diener Wache halten, er will nicht gesehen werden, bleibt auch bescheiden vor dem Grabgewölbe stehen — Romeo, der Verbannte, der sich zu verbergen hätte, tritt fast lärmend auf und kommt, es zu erbrechen, der helle Schein der Fackel und furchtbare Todesdrohungen gegen seinen treuen Diener, wenn er sein Thun belauschen sollte, verkündigen seine Ankunft. — Hier aber bricht sich nun Paris' Schüchternheit und der tüchtige Kern in ihm kommt zu Tage. Mannhaft tritt er ihm entgegen, jetzt wirklich auf's Aeußerste erregt — aber wo ist Romeo gegenüber, der sich selbst einen Wahnsinnigen nennt,

auch nur die Möglichkeit des Siegs für einen Menschen wie er, selbst in der höchsten Steigerung seines Wesens? Und was nützt es ihm, daß er als Vertreter des Gesetzes spricht zu Romeo, der kein Gesetz mehr anerkennt? Es ist einer der hellen schönen Züge in diesem düstern Gemälde, daß mitten durch das dämonische Walten der Leidenschaft und des Zerfalls mit der Welt noch milde Empfindungen der Menschlichkeit durchbrechen sogar in Widerspruch mit dem eigentlichen Grundton der Leidenschaft. Durch dieses ganze schauerliche Entwicklungsstadium seines Gemüths hindurch behauptet Romeo die höchste Klarheit; gerade die Klarheit mitten in der Leidenschaft, der er doch andrerseits ganz verschrieben ist, gibt dieser ihren furchtbaren dämonischen Charakter — aber während er nun auf's Heftigste gegen die Welt gespannt und sich auch vollkommen klar ist über das „Wüthend-Wilde" seiner Leidenschaft, die ihn, so lang' sie dauert, unbesieglich macht, hat er doch noch Worte zwar drohender, aber doch milder Warnung für den Gegner, der es wagt, ihm auf seinem letzten Gange in den Weg zu treten. Und nicht Haß oder aufbrausender Zorn, sondern die einzige Macht, der er überhaupt noch unterworfen ist, der Drang seines Innern nach dem Tode, die Nothwendigkeit, sich den Weg zu Julien frei zu machen, gibt ihm dann das Schwert zum Todesstreiche gegen Paris in die Hand, der so es büßen muß, daß er sich, wenn auch ohne eigne Verschuldung, zwischen ihn und Julien gedrängt hat.

Julie ist nahe am Erwachen, als Romeo in das Grabgewölbe tritt. Noch ein Mal läßt Shakspeare das durch das ganze Stück hindurchgehende Motiv auftreten, das Romeo in die Worte zusammenfaßte: „O, ich bin der Narr Fortuna's!" Er war es auch da gewesen, als er, statt durch Lorenzo, durch seinen Diener die Botschaft von Juliens Tod empfing, und er ist es jetzt wieder. Er sieht die Spuren des wiederkehrenden Lebens auf Juliens Wangen und selbst dies Zeugniß seiner eignen Augen ist ohne Werth für ihn, er muß es anders deuten und es wird ihm die Bestätigung seiner idealen Anschauung Juliens, über deren Schön-

heit selbst der Tod keine Gewalt gehabt. Nicht „ein Grab, nein, eine Leuchte" ist ihm der schauerliche Ort:

> Denn hier liegt Julia; ihre Schönheit macht
> Zur lichten Feierhall' dies Grabgewölb'.

Und so genießt er an Juliens Seite noch einen letzten Augenblick des Glücks:

> Wie oft sind Menschen, schon des Todes Raub,
> Noch fröhlich worden! Ihre Wärter nennen's
> Den letzten Lebensblitz. Wohl mag dann dies
> Ein Blitz mir heißen.

So stirbt er, Julien umschlungen haltend, in demselben Augenblick, wo Lorenzo auf dem Kirchhof erscheint, bei dessen Eintritt in das Grabgewölbe Julie erwacht. Wenige Worte leiht ihr Shakspeare, ehe sie den Ausgang hört, Worte voll Holdseligkeit und Glücksgefühl, daß sie erwacht und Lorenzo schon in ihrer Nähe ist. „Wo ist mein Romeo?" fragt sie, und als sie erfährt, daß „eine Macht zu hoch dem Widerspruch" ihre Hoffnungen vereitelt hat, da ist es ihr zwar ebenso wie vorher Romeo unmittelbar gewiß, daß damit die Möglichkeit zu leben für sie zu Ende ist, und der Entschluß zu sterben steht so sicher in ihrer Seele, daß sie eben deshalb nicht einmal das Bedürfniß hat, ihn auszusprechen, dennoch aber ist sie ganz Lieblichkeit und sanfte Innigkeit, kein bittrer Hauch trübt ihre Seele:

> O Böser! Alles
> Zu trinken, keinen güt'gen Tropfen mir
> Zu gönnen, der mich zu dir brächt'? Ich will
> Dir deine Lippen küssen. Ach, vielleicht
> Hängt noch ein wenig Gift daran und läßt mich
> An einer Labung sterben.

Und als die Wächter kommen, ersticht sie sich mit Romeo's Dolch.

Das ideale Streben ist gescheitert — wo liegt die Versöhnung? Liegt sie in der Tilgung der alten Feindschaft, an der die Liebenden zu Grunde gingen, und in der edlen Feier ihres Andenkens, die der Schluß uns vorführt? Gewiß, schön ist dieses

sanfte, melodische Austönen der erschütternden Accorde und mildernd wirkt es auf die Spannung unsres Innern, aber es ist doch eben nur das Austönen des Grundmotivs, der Ohnmacht des Idealen im Kampfe mit der Welt, und gerade für diese Ohnmacht suchen wir die Lösung. Anders verhält es sich schon mit dem Anschauen des Ringens und Sterbens der Liebenden selbst, es liegt ohne Zweifel ein erhebendes Moment in der Entfaltung der Herrlichkeit des Menschengeistes, deren Zeugen wir hier werden, in dem Innewerden seines göttlichen Gehalts und seiner Erhabenheit über die Welt, das uns durch das ganze Stück begleitet. Diese beiden Menschen, deren Liebe mitten im Haß und aus einem Innern entspringt, das selbst den Haß schon eingesogen hatte, die dann inmitten der drohendsten Gefahren der vollsten Seligkeit theilhaftig werden, deren Sinnlichkeit sogar rein und von dem idealen Feuer durchglüht ist, das in ihnen lebt, die, wie sie sich von Anfang an auf den Geist stellten mit ihrer Liebe und ihm allein ihr Glück verdankten, so zuletzt der Welt mit allen ihren Gütern schmerzlos den Rücken wenden und den Tod selbst überwinden — diese Menschen sind uns Bürgen unsrer eignen innern Unendlichkeit und erheben uns noch in der Erschütterung des Schmerzes zu einem reineren und höheren Bewußtsein unsrer selbst. Dennoch aber liegt gerade hier der tiefste Mißklang, diese Menschen sind es ja eben, die wir zu Grunde gehen sehen, sie haben sich trotz ihrer Idealität nicht behaupten können im Kampfe mit der Welt, ihr Tod, wenn auch frei gewählt und geistig überwunden — er war doch zur Nothwendigkeit für sie geworden, factisch unterliegen sie in ihrem Kampfe, ja Romeo sehen wir sogar in offner Auflehnung gegen die Weltordnung, gegen die Gottheit selber, aus dem Leben scheiden.

Wo liegt hierfür die Versöhnung? Wir müssen, um diese Frage zu beantworten, noch einen Blick thun auf die Schuld der Beiden. Wir haben bisher nur ihre einzelnen Verschuldungen betrachtet, die dem Schicksal gleichsam die Handhabe gegen sie boten, nicht ihre eigentliche und wirkliche Schuld, die Verletzung des sittlichen Geistes, der sie trotz Allem verfallen und für die

allein ihr Untergang die Sühne bildet. Diese Schuld besteht in ihrer unbedingten Hingebung an das eine Pathos der Liebe, das in ihren Seelen alle anderen Empfindungen und Pflichten auslöscht und sie dahin führt, daß sie der Welt, der sittlichen Gemeinschaft, in der sie stehen und in die sie einzugehn verpflichtet waren, jedes Recht an sich versagen. — Von Anfang an ist dieser Zug zur Abkehr von der Welt, zur Nichtachtung der Pflichten gegen sie, in ihnen sichtbar; schon wo sie uns zuerst entgegentreten, finden wir sie ganz auf sich zurückgezogen, verschlossen und abwehrend gegen ihre Nächsten, an die kein ihnen selbst heiliges Band sie knüpft; sie stehen in ihrem enggeschlossnen Familienkreise völlig isolirt, nur äußerlich gehören sie demselben an, nicht mit ihrem Herzen, mit ihrem innern Menschen. So findet sie die Liebe, der sie sich sogleich rückhaltlos hingeben und deren Wirkung ist, daß sie, nur ihrer selbst und ihres Glückes eingedenk, sich nun auch äußerlich von den Banden lösen, mit denen sie an die Welt geknüpft sind, um allein sich selbst zu leben. Ihre Heirath ist der äußere Ausdruck für ihre jetzt zur That gewordne vollständige Losreißung von der Welt, und für diese Losreißung, die ein gewaltsames Zerreißen des sittlichen Zusammenhangs ist, in dem sie standen, haben sie zu büßen; ihre Buße steht im innigsten Einklang mit ihrer Schuld, selbst das grausame Spiel, das das Schicksal mit ihnen treibt, kann von hier aus nicht mehr als grausam erscheinen. Sie hatten gehandelt, als ob es keine Welt mehr gebe, die Anforderungen an sie zu machen habe: das Schicksal beweist ihnen durch die That, daß diese Welt noch existirt und auch über sie noch Macht hat. Und im Uebrigen nimmt es sie einfach beim Worte, es zwingt sie, die sich innerlich längst von der Welt losgerissen hatten, nun auch äußerlich, thatsächlich aus ihr auszuscheiden, und es ist gerecht; sie, die ihr jedes Recht an sich verweigert hatten — wie könnten sie noch ein Recht haben, in ihr zu existiren?

Wie ernst aber ihre Schuld nach dieser Seite ist, das zeigt uns Shakspeare, als die Welt angefangen hat, ihre unleugbaren Ansprüche an sie geltend zu machen, und damit das Unheil über

sie hereinbricht. Wie alle Mannes- und selbst Menschenwürde verleugnend erscheint Romeo, als ihn das Verbannungsurtheil des Fürsten getroffen hat! Welcher Frevel liegt nicht in seinem Wüthen gegen sein eignes Leben und wie grell tritt derselbe hervor, wenn man ihn an der Liebe seiner Mutter mißt, die der Schmerz um die Verbannung ihres Sohnes tödtet! Das sind auch Wirkungen seiner Liebe, die ihn die Welt bei Seite schieben und alle andern noch so heiligen Bande zerreißen ließ. Und Julie wieder! ein wie unwürdiges Spiel treibt sie mit ihrer Mutter, als diese ihr die Nachricht ihrer Verlobung mit Paris bringt! wie lieblos zeigt sie sich, indem sie, jedem Wort derselben scheinbar beipflichtend, ihren eignen Reden einen ihrer Mutter verborgnen Doppelsinn gibt, mit dem sie diese förmlich höhnt und hinter dem sich ihr Triumphgefühl versteckt, sie mit voller Sicherheit über ihr Verhältniß zu Romeo täuschen zu können! Den Gipfel erreicht diese Lieblosigkeit Juliens gegen die Ihrigen durch dieselbe That, die ihre Liebe zu Romeo im reinsten Lichte zeigt, in dem heroischen Wagniß des Schlaftrunks, der sie dem Scheintod überliefert. In dieser That tritt der volle Gegensatz, in dem ihre Liebe sie zu allen ihren Pflichten setzt, grell beleuchtet hervor; sie spielt mit dem Schmerze ihrer Eltern, denen sie ihr einziges Kind raubt, und nicht einmal der Gedanke, daß sie Unrecht thue, taucht in ihr auf.

Es ist merkwürdig, wie diese Seite der Liebe Romeo's und Juliens den Erklärern Shakspeare's ganz hat entgehen können. Maßlosigkeit, Ueberstürzung u. s. w. wirft man namentlich Romeo vor, gerade wie Lorenzo es im Stücke thut, den man denn auch ohne Weiteres als das Organ Shakspeare's betrachtet. Aber so schön und tief die Anschauung ist, die ihm der Dichter in dem prächtigen Monolog des zweiten Acts in den Mund legt, und so deutliche Fingerzeige für die eigentliche Schuld Romeo's und Juliens sie enthält *):

*) Wir heben folgende Stelle aus dem Monolog, die die Schuld Romeo's und Juliens in dem oben angegebnen Sinn besonders deutlich ausspricht, heraus:

Was nur auf Erden lebt, da ist auch Nichts so schlecht,
Daß es der Erde nicht besondern Nutzen brächt'.
Doch ist auch Nichts so gut, das, diesem Ziel entwendet,
Abtrünnig seiner Art, sich nicht durch Mißbrauch schändet.

er selber zieht die Folgerungen nicht, die sie so nahe legt, er hat keine Ahnung von dem Conflict, in den die Liebenden hineingestellt sind, und wohlwollend, wie er ist, bietet gerade er sogleich die Hand zu dem verhängnißvollen Schritt ihrer Vermählung, der dann auch ihn immer tiefer in die Verwicklung hineinzieht. In der That, wie konnte man auch einen Charakter zum Repräsentanten Shakspeare's machen wollen, der wie Lorenzo ganz verstrickt erscheint in die Handlung, ja, der sogar tief in Schuld geräth, der bei Juliens angeblichem Tode vor deren Eltern eine förmliche Komödie aufführt, in der das Heiligste, der Schmerz um einen Abgeschiednen sammt der Religion, zum Spiele wird, und der zuletzt würdelos die Flucht ergreift — im Angesicht der furchtbaren Katastrophe, an der er selbst so großen Antheil hat, noch an sein armes Leben denkt und beim Herannahen der Wächter die kaum erwachte Julie sich selber überläßt! Nein, Lorenzo ist sicher nicht Shakspeare's Organ und so versteht er auch die Liebe Romeo's und Juliens nicht, die nur dadurch sie in Schuld verstrickt, daß sie sie die Welt aus den Augen setzen und aus dem sittlichen Zusammenhang mit ihr ausscheiden läßt.

Und hier liegt denn auch die zwar tragische, aber doch versöhnende Lösung des Widerspruchs, der in dem Scheitern ihres idealen Strebens uns entgegentritt. W i r s t e h e n v o r d e m W a l t e n d e r e w i g e n G e r e c h t i g k e i t; nicht einem tückischen, schadenfrohen Schicksal fallen Romeo und Julie zum Opfer, sondern sie gehen unter, weil sie den sittlichen Geist beleidigt haben, der das Leben trägt, sie büßen nur, was sie verschuldet, und ihre Buße ist zugleich wahrhafte Sühne, selbst der Familienhaß wird, wie wir sahen, durch sie ausgelöscht. Hier bleibt kein Mißklang, und auch ihre Schuld kann nicht als Mißton berühren; so ernst sie ist und so gerecht die Liebenden sie büßen: sie ist doch nur das Werk desselben Unendlichkeitsdranges, der auch in ihrer Liebe wirkt und dieser ihren ganzen Reichthum und ihre ideale Reinheit gibt. Daß sie diesen Drang nicht zügeln konnten, daß sie sich von ihm fortreißen ließen, die sittlichen Schranken zu durchbrechen, an die die Freiheit des Menschen gebunden ist, d a s ist ihre

Schuld, sie aber lag begründet in der Macht, mit der jener Drang von Anfang an in ihnen lebendig war, in der Organisation ihrer Naturen also, die sie sich nicht gegeben haben, für die sie mithin auch nicht verantwortlich sind. Und so stehen denn Romeo und Julie zuletzt doch wieder schuldlos vor uns und mit dem Eindruck des Waltens der ewigen Gerechtigkeit mischen sich in uns die Schauer der Ehrfurcht vor den geheimnißvollen Mächten, die mit dem Gemüth des Menschen auch sein Schicksal weben. Das aber ist es ja, was wir die tragische Stimmung nennen und was uns über alles Niederdrückende in unserm Schmerz hinaushebt.

Hamlet.

Wie von Romeo und Julie, so gibt es auch von Hamlet zwei Recensionen, von denen die ältere erst im Jahre 1825 wieder aufgefunden ist und interessante Einblicke in die Art des künstlerischen Schaffens Shakspeare's bietet. Die Verschiedenheiten, die zwischen den beiden Bearbeitungen bestehen, sind groß und mannigfaltig; sie erstrecken sich nicht nur auf Sprache und Metrik, sondern auch auf die Anordnung der Scenen, die Entwicklung der Charaktere und den Gang der Handlung selbst; sogar die Namen einiger der handelnden Personen sind in der späteren Bearbeitung andre geworden. Es ist nun allerdings von einem angesehenen neueren Shakspeare-Kritiker, T. Mommsen, der Versuch gemacht worden, diese großen und durchgehenden Verschiedenheiten auf Interpolation von fremder Hand zurückzuführen; Mommsen leugnet, daß irgend eine der Abweichungen des älteren Textes von dem unsrer Ausgaben von Shakspeare selbst herrühre und für ächt zu halten sei. Allein der Shakspeare'sche Charakter derselben ist in der Hauptsache unverkennbar. Es finden sich in der älteren Recension des Werkes Stellen von tiefem poetischen Gehalt, die aus dem Geist des Ganzen herausgedichtet sind, Schilderungen z. B., deren Verschwinden man beklagen müßte, wenn sie nicht der Dichter durch noch plastischere, noch ausdrucksvollere und ergreifendere ersetzt hätte, und die in ihrer ersten Gestalt schon entschieden hinweisen auf die spätere, die sie in der neuen Bearbei-

tung gefunden haben*). Vor Allem beweisend für den Shakspeare'schen Ursprung der ersten Recension ist aber die Anordnung der Scenen; hier ist die Verschiedenheit so groß, daß der Gang der Handlung und psychologischen Entwicklung wesentlich durch sie alterirt wird, während ein Verständniß beider sich keineswegs vermissen läßt. Der Monolog „Sein oder Nichtsein" z. B. mit der sich an ihn anschließenden Scene zwischen Hamlet und Ophelie ist hier unmittelbar nach der Audienz des Polonius beim König im zweiten Act eingeschoben und auf den ersten Blick wenigstens könnte man fast zweifeln, ob nicht die ihnen dort angewiesene Stelle der Entwicklung der Handlung mehr entspreche als diejenige, die sie in unserm Text einnehmen. Auf Interpolation wenigstens wird man diese Abweichungen nicht zurückführen dürfen. — Wir können uns daher der Ansicht Mommsen's ebenso wenig anschließen, wie es Delius und der neueste Erklärer des Hamlet, von Friesen, gethan haben, halten vielmehr mit Goethe daran fest, daß Shakspeare's Freunde mit jener ersten Ausgabe „ein großes Geschenk" erhalten haben. Goethe, der in der ersten lebhaften Freude über dies „Geschenk" die beiden Recensionen sorgfältig vergleicht**), spricht seine Bewunderung „der Sicherheit" der ersten Arbeit aus, die „ohne langes Bedenken einer lebendig leuchtenden Erfindung gemäß wie aus dem Stegreif hingegossen erscheint".

Daß der Hamlet in seiner ersten Gestalt jedenfalls vor dem Jahre 1596 entstanden sein muß, haben wir oben bereits er=

---

*) Wir führen als einen Beleg hiefür eine Stelle aus der Schilderung an, die Ophelie zu Anfang des zweiten Acts ihrem Vater von Hamlet entwirft, als dieser plötzlich nicht auf ihrem Zimmer, sondern, wie es hier heißt, in der Gallerie zu ihr getreten ist:

There comes hee to mee, with a distracted looke,
His garters lagging down, his shoes untide,
And fixt his eyes so stedfast on my face,
As if they had vow'd, this is their latest object.

**) Vgl. Erste Ausgabe des Hamlet, Band 13, Seite 600 (Octav=Ausgabe in 30 Bänden).

wähnt, als wir von dem Eindruck sprachen, den Shakspeare selbst als Schauspieler in der Rolle des Geistes hervorgebracht haben müsse. Jener witzige Vergleich des blassen Kritikers Nashe mit dem Geist, der so erbärmlich wie ein Austernweib: „Hamlet, Rache!“ geschrieen habe, war, wie man sich erinnern wird, einer Schrift entnommen, die 1596 erschienen war. Möglich ist sogar, daß Shakspeare diese seine zweite Tragödie schon vor 1594 geschrieben hat; wenigstens ist uns eine Notiz erhalten, nach der ein Hamlet in dem genannten Jahre auf der Bühne zu Newington aufgeführt worden ist, und die Shakspeare'sche Truppe spielte damals auf dieser Bühne. Indessen kann sich diese Notiz auch auf ein älteres Stück dieses Namens beziehen; denn daß es ein solches gegeben habe, scheint außer Zweifel. Fällt somit die Entstehung der ersten Recension des Shakspeare'schen Hamlet vermuthlich bald nach Romeo und Julie, so ist dagegen die zweite mit Sicherheit in den Anfang des folgenden Jahrhunderts zu setzen. Der Abschluß dieses tiefsten Geisteswerkes Shakspeare's gehört daher der zweiten Periode seines Schaffens an, die wir die realistische genannt haben. Allein wie die Conception des Werkes und die erste Gestaltung der den Dichter beherrschenden Anschauung des Lebens, die er in demselben darstellt, in die erste Periode fällt, so trägt auch diese selber ganz deren idealistischen Charakter und die zweite Bearbeitung hat denselben nicht verwischt, sondern im Gegentheil nur schärfer herausgearbeitet und zugleich vertieft. Der Hamlet ist sogar der Hauptrepräsentant dieser ersten Periode des Geisteslebens Shakspeare's, und wenn er ihn bei seinem Eintritt in das zweite große Stadium seiner Entwicklung noch ein Mal durcharbeitet und nach allen Seiten hin zum Abschluß bringt, so liegt schon darin ein Hinweis auf die persönliche Bedeutung, die diese Dichtung für ihn hatte. Sie bezeichnet seinen eignen Abschluß mit dem idealistischen Streben, das seine ganze erste Periode beherrscht und in den beiden Tragödien seinen directesten Ausdruck findet.

Jedem unsrer Leser ist die liebevoll eingehende Besprechung des Hamlet in Goethe's „Wilhelm Meister“ bekannt. Goethe kommt

dort zu dem Resultat: „Shakspeare habe schildern wollen: eine große That auf eine Seele gelegt, die der That nicht gewachsen ist". „Hier wird", fährt er fort, „ein Eichbaum in ein köstliches Gefäß gepflanzt, das nur liebliche Blumen in seinen Schooß hätte aufnehmen sollen, die Wurzeln dehnen sich aus, das Gefäß wird vernichtet." Goethe selbst hat sich in seinen späteren Jahren bei dieser Auffassung nicht mehr beruhigt gefühlt; als er im Jahre 1828 die Gallerie zu Shakspeare's dramatischen Werken von Retsch zu Gesichte bekommt und ihm dort der Hamlet wieder entgegentritt, da verweilt er einen Augenblick bei diesem Stücke, „das denn doch", meint er, „man mag sagen, was man will, als ein düsteres Problem auf der Seele lastet". Und man wird auch zugeben müssen, daß er das „düstere Problem" nicht gelöst hat; aber näher als irgend ein Andrer ist er der Lösung doch gekommen; die Kraft der dichterischen Intuition, die ihn auch auf das ihm ursprünglich fremde Gebiet der Kritik begleitete, hat ihn namentlich die Grundstimmung Hamlet's richtig erfassen lassen, und so läßt sich selbst jenes schöne Bild, mit dem er sie bezeichnet, mit geringer Veränderung beibehalten. Hamlet ist in der That ein köstliches Gefäß voll lieblicher Blumen, denn er ist ein reiner Mensch, durchdrungen von Begeisterung für alles Große und Schöne, ganz im Idealen lebend und vor Allem voll Glauben an den Menschen; und dieses Gefäß wird dann von innen heraus vernichtet — auch das und gerade das hat Goethe richtig herausgefühlt — aber was es vernichtet, ist nicht die über seine Tragfähigkeit hinausgehende große That der Rache für den ermordeten Vater, sondern es ist die Erkenntniß der Schlechtigkeit der Menschen, des Widerspruchs zwischen dem Ideal Hamlet's und dem, was ihm plötzlich die wirkliche Welt als Bild des Menschen entgegenbringt, ja was er nach und nach an sich selbst als das eigentliche und wahre Bild des einst von ihm vergötterten menschlichen Wesens erkennt — kurz, Hamlet geht zu Grunde, weil sich plötzlich der düstre Hintergrund des Lebens vor ihm aufrollt, weil der Blick in diesen ihm seinen Glauben an das Leben und an das Gute selber raubt und weil er nun nicht handeln

kann, denn handeln, für Andre und das Ganze handeln kann nur, wessen Inneres im Wesentlichen unversehrt ist, und Hamlet's Geist ist „aus den Fugen“, seit ihm sein früherer Glaube geraubt ist. Das ist es, was Goethe richtig herausgefühlt hat, und gerade diese „Vernichtung des köstlichen Gefäßes“ hat die neuere Kritik fast durchweg aufgegeben, um dafür allein an dem festzuhalten, was an seiner Auffassung irrig oder unzureichend war, an der „großen That“ nämlich, der die Seele Hamlet's nicht gewachsen gewesen sein soll. Man schüttet den ganzen reichen und rein menschlichen Gehalt des Dramas aus, indem man Hamlet zu einem blutlosen Schemen, zum „Helden der Reflexion“ macht, der aus lauter abstracter Reflexion über die That nicht zur That gelange.

Werfen wir zuerst noch einen näheren Blick auf die ideale Natur und Anschauung Hamlet's. Wenn Romeo und Julie das Ideal in einander finden und die Welt mit ihrem ganzen sittlichen Gehalt außerhalb stehen lassen, so ist dagegen Hamlet's Streben an diese geknüpft; er sucht das Ideal gerade im Leben, in den sittlichen Beziehungen der Menschen zu einander, in der Herrschaft des sittlichen Geistes und vor Allem in der sittlichen Gesinnung der Einzelnen. Er tritt mit der Forderung an die Welt heran, daß sie ihm seine Ideale verwirklicht zeige; er will den ganzen Inhalt seines Bewußtseins, seinen Glauben an den Menschen und an das Gute, durch sie verbürgt sehen, es soll Einklang sein zwischen Gemüth und Welt und dieser Einklang ist ihm ebenso Lebensbedürfniß wie die Bedingung seines Eingehns in die Welt. Kurz, Hamlet ist der Repräsentant des seines göttlichen Gehalts bewußt gewordnen Menschengeistes, der in diesem Bewußtsein es wagt, sich über die Welt zu stellen und sie an seinem subjectiven Maßstab zu messen; er ist der Vorkämpfer aller der höchsten sittlichen Forderungen, die der Menschengeist von sich aus an das Leben stellt, und darin liegt denn auch schon ausgesprochen, daß er weit entfernt ist von allem Schwächlichen und Empfindsamen, überhaupt von allem Ungesunden, er ist vor Allem selbst ein durch und durch gesinnungsvoller, ja,

bei allem Vorwiegen des Geistigen in ihm, von Haus aus auch ein **thatkräftiger** Mensch, und der Ausspruch, den Shakspeare am Schluß des Stückes dem ganz außerhalb der streitenden Partheien stehenden **Fortinbras** in den Mund legt: „er hätte, wär' er zum Thron gelangt, sich höchst königlich bewiesen", dieser Ausspruch gibt uns die eigne Meinung Shakspeare's und wird selbst durch den tragischen Untergang Hamlet's noch bestätigt. In der That haben wir Deutschen ein ganz spezielles Interesse daran, ihn selbst und seine ganze Anschauung nicht etwa mit Guizot u. A. als von vornherein krankhaft und im Keime schon vergiftet gelten zu lassen; denn wie wir uns auch drehen und wenden mögen, wir müssen doch zugeben, daß es der **deutsche Geist** ist, der uns in Hamlet entgegentritt; das Freiligrath'sche Wort: „Deutschland ist Hamlet", das in Bezug auf die Thatschen Hamlet's bis zum Ueberdruß wiederholt und hier doch nur halb wahr ist, es gilt in vollem Maße für das in Hamlet repräsentirte **geistige Prinzip**, den selbstbewußten subjectiven Menschengeist, der hier zum ersten Mal der Welt selbstständig gegenübertritt und sie an seinem eignen Maßstab mißt. — Daß Shakspeare seinen Hamlet in Wittenberg studiren läßt, ist oft auf die von dort ausgehende Reformation gedeutet worden und **das** hoffen wir selbst noch im Folgenden darzuthun, daß gerade dieses Drama das eigentliche Grundprinzip des Protestantismus darzustellen bestimmt ist — gleichwohl sind wir der Ansicht, daß Shakspeare viel mehr durch Marlowe's Faust, als durch die weltgeschichtliche Bedeutung Wittenberg's bestimmt ward, seinen Helden in Beziehung zu der Stadt Luther's zu setzen; er wollte, meinen wir, Marlowe's Faust einen anderen rein geistigen entgegenstellen, und wir haben schon erwähnt*), daß das Gebet des Königs Claudius fast unzweifelhaft nach Marlowe's Vorbild gedichtet ist. Wie dem aber auch sei, gewiß ist, daß der Hamlet Shakspeare's wie kein andrer seiner Charaktere in dieser ersten Periode seiner Dichtung in durch und durch deutschem Geist geschaffen ist, er ist ein Geistesbruder **Werther's** und vor

*) Vgl. Seite 49.

Allem des Goethe'schen Faust, und wenn es erlaubt ist, auch einen historischen Charakter zu nennen, so denke man an den edlen und unglücklichen Hölderlin, der gerade wie Hamlet an dem Widerspruch zwischen seinem zart idealistischen Gemüth und der herben Wirklichkeit zu Grunde ging.

Wie Shakspeare die Vorgeschichte Hamlet's aufgefaßt wissen wollte, tritt aus seiner Darstellung noch sehr bestimmt heraus: die Zeit vor dem Tode seines Vaters war für Hamlet eine Zeit des vollen Einklangs mit der Welt gewesen. Er hatte seine Forderungen an dieselbe erfüllt gesehen; kaum einen unschönen oder unedlen Zug brachten ihm die Verhältnisse entgegen, in denen er stand. Wir begnügen uns mit wenigen Andeutungen. Vor Allem galt ihm schon sein Vater selbst als ein Ideal des Mannes:

Er war ein Mann, der Alles war in Allem:
Ich werde nimmer seines Gleichen sehen.

Und wie schildert er ihn erst in der Unterredung mit seiner Mutter am Schluß des dritten Acts! Hier ist jeder Zug, den er ihm leiht, ein Beweis, daß er in ihm eine wirkliche Verkörperung des Ideals gesehen hatte, „jeder Gott hat sein Siegel gedrückt" schon auf die äußere Bildung seines Vaters. Natürlich hatte dann dieser Mann dem öffentlichen Leben ebenso wie seinem Hofe Etwas von seinem Geiste aufgeprägt. Er scheuchte vor Allem das Gemeine aus seiner Nähe; noch die Heuchelei des spätern Königs, die unter seiner Regierung groß gezogen wurde, zeugt für die Gesinnung, in der er herrschte. Er war ferner ein Held von starkem Arm, hatte die Macht Dänemark's erweitert und besaß die Liebe seines Volks. Besonders wichtig ist aber für Hamlet's spätere Entwicklung seine Anschauung der Ehe seiner Eltern. Auch hier sah er die sittliche Idee voll verwirklicht. Sein Vater liebte seine Mutter mit solcher Zärtlichkeit,

Daß er des Himmels Winde nicht zu rauh
Ihr Antlitz ließ berühren.

Dieselbe Innigkeit sprach aus der Liebe seiner Mutter, sie schien Hamlet sogar noch täglich zu wachsen, und wie fest er an dieselbe

geglaubt, wie viel er einst auf sie gebaut hatte, das zeigt am besten die fast zerschmetternde Wirkung, die schon die Wiederverheirathung seiner Mutter auf ihn übt. Die Verehrung, die Hamlet für seinen Vater hegte, brachte es mit sich, daß die Liebe seiner Mutter zu diesem geradezu bedingend werden mußte für seinen Glauben an die Macht des Guten über den Menschen und damit auch für seinen Einklang mit der Welt.

Es ist jetzt noch Hamlet's Liebe zu Ophelien zu erwähnen. Die Kritik legt ihr in der Regel wenig Gewicht bei für die Entwicklung seines innern Lebens und richtig ist ohne Zweifel, daß die Liebe für ihn insofern eine untergeordnete Bedeutung hat, als sein eigentliches Pathos nicht, wie das Romeo's, ihr, sondern der sittlichen Würde des Menschen und der Herrschaft des sittlichen Geistes in allen Beziehungen des Lebens gehört. Diesem Pathos ist sie durchweg untergeordnet, und so hat sie denn auch Shakspeare selbst in den Hintergrund gedrängt, wahrlich aber nicht, um ihr irgend Etwas von ihrer inneren Bedeutung für ihn zu rauben, sondern weil Hamlet's Streben von vornherein ein so hohes ist, daß überhaupt alles Persönliche bei ihm hinter seine allgemeinen sittlichen Interessen zurücktritt oder vielmehr zusammenfällt mit ihnen und an sie geknüpft ist. Es ist überdies das Kennzeichen einer innerlichen und idealistischen Natur wie Hamlet's, daß sie nach rückhaltloser Hingebung des eignen Selbst strebt, und wie nahe es ihm liegt, seine ganze Seele in persönliche Verhältnisse hineinzulegen, das zeigt schon sein Verhältniß zu seinen Eltern, die ihm beide zu Trägern aller Tugenden ihres Geschlechts geworden sind und die er deshalb auch persönlich mit doppelter Innigkeit umfaßt — es wäre wahrlich kaum verständlich, wenn er gerade in der Liebe diese seine Eigenthümlichkeit verleugnet hätte. Aber dem ist auch nicht so; wir werden sehen, daß der Kampf, sich loszuringen von Ophelien, eins der ergreifendsten Momente in dem erschütternden Schicksalsgange bildet, den Shakspeare ihn führt.

Wir kommen zu der Handlung selbst. Der Dichter schildert zuerst die Zerstörung des „köstlichen Gefäßes". Schon wo Hamlet

uns zuerst entgegentritt, ehe er noch den Geist gesehen, ja ehe er nur von seinem Erscheinen gehört hat, steht er am Rande der Verzweiflung. Wir heben diese Thatsache hervor, weil sie allein schon zeigt, wie unzureichend die übliche Auffassung ist, die alles Gewicht auf die Hamlet auf die Seele gelegte „große That“ legt. Shakspeare stellt hier auf das Bestimmteste die Wiederverheirathung seiner Mutter als die einzige Ursache einer Seelenstörung seines Helden hin, die diesen schon bis zu dem Wunsche treibt, „der Ewige möchte sein Gesetz nicht gerichtet haben gegen Selbstmord“. Und auch was diese Heirath so bedeutungsvoll für ihn gemacht hat, tritt klar hervor: sie hat seinen Glauben an seine Mutter zerstört, er hat erkannt, was sie zu ihrer zweiten Ehe getrieben hat, daß es nicht Liebe oder irgend ein geistiges Motiv gewesen ist, sondern gemeine sinnliche Begierde, und nun ist ihm die Welt „ein wüster Garten, der auf in Samen schießt, gemeines, geiles Unkraut erfüllt ihn gänzlich“. Er ruft ein „pfui, pfui“ darüber aus: es ist der erste Blick in das wirkliche Wesen des Menschen, den Hamlet thut, und welch' ein Bild tritt ihm gleich hier entgegen! Er steht für sein Bewußtsein vor nichts Geringerem als einem Widerspruch im Wesen des Menschen, vor einer Ausgeburt desselben, die seine frühere Anschauung geradezu auf den Kopf stellt und es ihm für immer unmöglich machen muß, noch an die sittliche Natur des Menschen zu glauben.

Und auch objectiv betrachtet, ist die That seiner Mutter keineswegs eine bloße „Unschicklichkeit“, wie Ed. Gans sie auffaßt, oder „Leichtsinn“, wie Rötscher sie bezeichnet. Man vergegenwärtige sich nur, wie Shakspeare selbst sie darstellt. Sie war schon an und für sich ein Verbrechen; noch heute ist bekanntlich die Ehe mit der Schwester der verstorbenen Frau in England ungesetzlich, Shakspeare stellt die der Königin mit dem Bruder ihres ersten Mannes sogar als blutschänderisch hin. Und nun erst die besondern Umstände dieser ihrer zweiten Ehe, die im Grunde für Hamlet allein entscheidend sind! Ihr erster Gatte war ein Mann, wie sich kein Weib eines edleren rühmen konnte, er liebte sie und selbst seine äußere Erscheinung, die überdies in jedem Zuge den Adel

seiner Gesinnung ausprägte, überragte weit die seines Bruders. Er war „Apoll bei einem Satyr“ und sicher nicht bloß nach Hamlet's Urtheil. Indem sie von ihm zu diesem abfiel, „verließ sie die Weide eines schönen Bergs und mästet' sich im Sumpf“. Sie selbst ferner stand in einem Alter, „wo der Tumult im Blute zahm ist und auf das Urtheil wartet: und welch' Urtheil ging' wohl von dem zu dem?“ Die ganze grandiose zweite Rede Hamlet's in jener gewaltigen Scene des dritten Acts ist ausdrücklich darauf berechnet, das vollständig Sinn- und Vernunftlose in dem Abfall seiner Mutter von ihrem ersten Gatten heraustreten zu lassen und jede andre Erklärung desselben abzuschneiden als das bare Wohlgefallen am Gemeinen, und diese Erklärung wieder ist absolut undenkbar, ist es wenigstens auf Hamlet's Standpunkt und überall da, wo der Glaube an den Menschen das Denken bestimmt. Und so faßt er den Fall seiner Mutter im Wesentlichen schon in jenem ersten Monolog, nur wagt er es sich selbst noch nicht voll einzugestehen: „Laß mich's nicht denken!“ ruft er aus und findet dann den milderen Ausdruck: „Gebrechlichkeit, dein Nam' ist Weib!“ Aber daß er damit nicht ausspricht, was ihm jetzt als wahres Wesen des Weibes erscheint, das zeigt jenes Bild von dem wüsten Garten, der auf in Samen schießt, und auch die gleich folgenden Worte bestätigen es:

> O Himmel! würd' ein Thier, das nicht Vernunft hat,
> Doch länger trauern!

Ja! es kommt noch Eins hinzu, was auch schon in ihm lebt und ihn nicht weniger erschüttert als jene Vorstellung ihrer sittlichen Stumpfheit, das ist der Gedanke, den er freilich auch noch nicht ganz auszudenken wagt, daß ihre ihm einst so heilige Liebe zu seinem Vater nicht nur ebenfalls Nichts als Sinnlichkeit gewesen, sondern auch schon während seines Lebens längst ganz abgestorben, daß sie zum leeren heuchlerischen Schein geworden war: „Himmel und Erde!“ ruft er aus,

> Muß ich gedenken? Hing sie doch an ihm,
> Als stieg' der Wachsthum ihrer Lust mit dem,
> Was ihre Kost war! Und doch in einem Mond' —

Was Hamlet's Geist zerrüttet und das „köstliche Gefäß“ vernichtet, ist also nicht die ihm auferlegte „große That“ — von dieser ist ja noch nicht einmal die Rede, während doch schon der Gedanke an Selbstmord in ihm aufsteigt — sondern es ist der Fall seiner Mutter und die mit ihm unmittelbar gegebne Zerstörung seines Glaubens an den Menschen, den er nicht mehr als sittlich denken soll, ja der gerade durch seine einst von ihm so hochgehaltne Mutter in eine Sphäre herabgezogen wird, die alles Sittliche schlechthin ausschließt! Und zu dieser Wirkung des Falles seiner Mutter kommt nun die Offenbarung des Geistes, die wieder in derselben Richtung auf ihn wirkt und seine frühere Anschauung des Menschen vollends aufhebt.

Vischer hat bekanntlich neuerlich darauf aufmerksam gemacht, daß Shakspeare in seiner Darstellung des Geistes die Grenze des Reinmenschlichen überschreite, und er hat sicher Recht. Man kann alles Wesentliche unterschreiben, was Lessing über die poetische Verwerthung des Gespensterglaubens im Allgemeinen und über die bewundrungswürdige Herausgestaltung des Geistes im Hamlet insbesondere gesagt hat, und doch behaupten, daß Shakspeare hier zu weit gegangen ist. Der Geist ist eine zu reale Erscheinung. Er ist keineswegs bloß, wie er sein sollte, das Symbol für die Hamlet plötzlich gleichsam personifizirt entgegentretende entsetzliche That an seinem Vater, sondern er tritt auf vollkommen gleiche Linie mit all' den andern Factoren der Hamlet umgebenden wirklichen Welt und greift wie diese durch sich selber in sein Schicksal ein. Das gilt schon von dem bloßen Wiedererscheinen des „ruhig Eingeurnten“; Hamlet bedeutet dasselbe den Einsturz der Ordnung der Natur und damit fällt ihm schon eine Stütze seines bisherigen Glaubens. Man lese den Schluß der großartigen Apostrophe, mit der er der „fragwürdigen Gestalt“ entgegentritt:

Was bedeutet's,
Daß, todter Leichnam, du in vollem Stahl
Auf's Neu' des Mondes Dämmerlicht besuchst,
Die Nacht entstellend, daß wir Narren der Natur
So furchtbarlich uns schütteln mit Gedanken,
Die unsre Seele nicht erreichen kann?

Ungleich tiefer noch greift die Schilderung des Looses ein, das seinen Vater nach dem Tode betroffen hat; er, der Hamlet das Ideal des Mannes war, schmachtet im Fegefeuer, „bis die Verbrechen seiner Zeitlichkeit hinweggeläutert sind", er duldet Qualen, „die kein Ohr von Fleisch und Bein zu fassen vermag". Und diese Qualen hat sein Mörder ihm bereitet dadurch, daß er ihn „in seiner Sünden Blüthe" hingerafft hat „ohne Nachtmahl, ungebeichtet, ohne Oelung". Der Geist legt gerade darauf das größte Gewicht, die Scheußlichkeit des Mordes vollendet sich ihm erst dadurch, und er begleitet seine Schilderung dieses Umstandes mit dem dreimaligen emphatischen: „O schaudervoll! o schaudervoll! höchst schaudervoll!"

Daß diese Schilderung den tiefsten Eindruck auf Hamlet üben muß, begreift sich leicht, und wirklich sehen wir sie auch später wieder in ihm auftauchen, da, wo er den König betend findet und einen Augenblick den Gedanken faßt, ihn zu ermorden. Sie wirkt also wesentlich mit zu der Zerstörung seines Innern, und soweit sie es thut, so weit tritt die Darstellung Shakspeare's aus den Grenzen des Reinmenschlichen heraus und kann daher nicht als eine ewig wahre gelten. — Allein wenn auch nicht geleugnet werden kann, daß wirklich ein fremdes, magisches Moment, das wir nicht mehr anerkennen, mitwirkt zu der Zerstörung Hamlet's: es wirkt doch nur mit und die übrigen von Shakspeare in Bewegung gesetzten Hebel sind auch allein ausreichend, die Wirkung zu erzielen, auf die seine Darstellung hinstrebt. Es ist allerdings kein gleichgültiges Element des Ganzen; die Zerstörung Hamlet's tritt noch lebendiger, noch greifbarer und begreiflicher heraus, wenn man sich unbefangen auf den Standpunkt Shakspeare's selbst und seiner Zeit stellen und auch jene Seite der Erscheinung des Geistes auf sich wirken lassen kann. Aber das Resultat selber, die Zerstörung des früheren Glaubens Hamlet's und seines Einklangs mit der Welt, wird durch die Einführung dieses Elements nicht aufgehoben, ja nicht einmal irgend wesentlich berührt.

Denn der Geist ist doch auch eine symbolische Gestalt, er ist es schon insofern, als sein bloßes Erscheinen anzeigt, daß hier

Dinge offenbar werden sollen, die die Götter sonst „gnädig bedecken mit Nacht und Grauen", er repräsentirt gleichsam das Zerreißen des Vorhangs, der dem Auge des in Hamlet dargestellten idealistischen Menschen stets die wirkliche Gestalt der Dinge und Menschen verbirgt, er ist in diesem Sinne die Verkörperung der Wirklichkeit selber mit den fürchterlichen Abgründen sittlicher Verworfenheit, die diese überall und immer in sich birgt und hinter einem gleißenden Scheine versteckt — und er ist dann noch insbesondere für Hamlet die Personification der an seinem Vater begangnen Frevel, mit denen sich die Welt, in der er lebt, mit einem Schlage alles Edlen entleert und in einen Tummelplatz des Schlechten verwandelt hat. Der Mord seines Vaters ist immer noch furchtbar genug, auch wenn man jenen uns fremd gewordnen Aberglauben ganz aus dem Spiele läßt; es bleibt das Entsetzliche, das allem Morde anklebt, daß dem Ermordeten durch directes Eingreifen eines Menschen die Möglichkeit genommen ward, sich zu sammeln, mit sich und der Welt abzuschließen; es war ferner ein im höchsten Grade feiger und hinterlistiger Mord, ein Mord, der die „sichre Stunde" seines Opfers beschlich und es im Schlafe tödtete; es war dann ein Brudermord, eine Kainsthat, „an der der älteste der Flüche haftet", und endlich ist der Mörder auch nach der That scheinbar ganz Freundlichkeit und Güte, ein Mann von christlichem Sinn und christlicher Ergebung, dem stets ein Lächeln um die Lippen schwebt und der mit frommen Phrasen um sich wirft. Ja, der Mörder hat noch überdies nicht nur die Krone des Ermordeten sich zu erschleichen gewußt, er hat auch dessen Weib verführt „durch Witzeskraft und durch verrätherische Geschenke". Und so schließt sich denn nun an den Mord der zweite an seinem Vater begangne Frevel, der Hamlet durch den Geist in noch schlimmerem Lichte dargestellt wird, als er ihn gesehen hatte: die Untreue seiner Mutter. Sie war sogar eigentlicher Ehebruch. Im Uebrigen aber bestätigt der Geist die Auffassung Hamlet's; auch er nennt sie „höchst heuchlerisch tugendhaft" und setzt ihr Wesen in die sinnliche Begierde, auch er endlich betrachtet ihre neue Ehe als blutschänderisch.

Daß nun die fürchterliche Seelenstörung, der wir Hamlet gleich nach Verschwinden des Geistes verfallen sehen, einzig und allein die Wirkung dieser Enthüllungen desselben, nicht aber der ihm auferlegten großen That ist, das zeigt klar und deutlich der Monolog, in dem ihn Shakspeare sein Inneres darlegen läßt. Danach ist der Grundton desselben Verzweiflung an Welt und Menschen, und weit entfernt, daß der Gedanke an die That oder an seine Ohnmacht, sie zu vollbringen, ihn beschäftigte, daß dieser die Triebfeder zu den einzelnen Aeußerungen seiner, bald in tiefem, unheilbarem Schmerz, bald in Hohn auf die sittliche Weltordnung sich ausprägenden Verzweiflung bilden sollte, sehen wir ihn vielmehr hier schon vergeblich danach ringen, auch nur das Andenken seines Vaters in sich festzuhalten. Dem Hohn auf die sittliche Weltordnung, der gleich anfangs auszubrechen strebt, thut er noch in demselben Augenblick gewaltsam Einhalt; mit einem „O pfui!" verweist er sich die Regung, die ihn antrieb, neben Himmel und Erde auch die Hölle anzurufen, und nun sehen wir ihn bestrebt, sich der Sache seines Vaters hinzugeben; feierlich entsagt er all' den thörichten Erinnerungen und damit dem ganzen Glück seiner Vergangenheit, er opfert sie, wie er meint, dem Andenken seines Vaters — aber ein Mal ist dieses Opfer in Wahrheit nur die Besiegelung der auch ohne dasselbe feststehenden Thatsache, daß sein ganzer früherer Lebensinhalt dahin ist, und dann ist es eben deshalb auch vergeblich, es sichert den Zweck nicht, den er mit demselben erreichen wollte, er erreicht es nicht, das Andenken seines Vaters festzuhalten. Alles, was ihn einst beglückte, wischt er von der Tafel der Erinnerung weg; das Gebot seines Vaters „soll leben ganz allein im Buche seines Hirnes, unvermischt mit minder würd'gen Dingen". Unmittelbar darauf aber trägt er den Namen seines Oheims sogar in seine Schreibtafel ein: „Daß Einer lächeln kann und immer lächeln und doch ein Schurke sein", das soll doch auch fortleben „in dem zerstörten Ball hier", und wie sehr dieser Ball zerstört ist, das zeigt dann noch wieder der unheimlich jubelnde Jagdruf, mit dem er seine

Freunde empfängt und der ihn in der That hart an der Grenze des Wahnsinns zeigt.

Was hat mit dieser inneren Zerrüttung Hamlet's die ihm auf die Seele gelegte große That gemein? Nein! die Vernichtung des „köstlichen Gefäßes" geht allein aus von den Enthüllungen des Geistes, und auch was diesen ihre verhängnißvolle Bedeutung für sein Gemüth gegeben hat, tritt hier klar heraus. Es ist das schauerliche Bild des Menschen und der Welt, das der Geist vor Hamlet's Blicken entrollt hat und das er unvermögend ist Lügen zu strafen, weil es im Wesentlichen nur seine eignen Wahrnehmungen und Ahnungen bestätigt. Dieses Bild vernichtet für immer seinen Einklang mit der Welt und seinen Glauben an den Menschen. Die gleißnerische Miene seines Oheims, hinter der doch die tiefste sittliche Verdorbenheit, ja ein wirkliches gräßliches Verbrechen verborgen liegt, ebenso wie der sittliche Stumpfsinn seiner Mutter, die auch durch ihre That in ihrem Gewissen nicht beunruhigt scheint — sie haben ihn überzeugt, daß das Gute keine Macht hat über den Menschen, daß der Einzelne es ohne Furcht vor einer höheren Macht und ungestraft verhöhnen darf, ja, daß er dadurch nicht einmal in seiner innern Harmonie, in seinem Seelenfrieden gestört wird. Es ist ein absoluter Widerspruch zwischen Gemüth und Welt, zwischen den uns eingebornen Idealen und dem wirklichen Wesen der Dinge und Menschen; das Leben der Menschheit verläuft in einer Sphäre, die mit dem Sittlichen nicht das Mindeste gemein hat. Das ist der Schluß, den Hamlet zieht, und Shakspeare hat die Thatsachen entschieden so herausgestaltet, daß der Schluß berechtigt ist: wenn wirklich die Beiden innerlich ungebrochen sind, so kann von der sittlichen Grundlage des menschlichen Wesens nicht mehr die Rede sein, und damit fällt dann auch die Herrschaft des sittlichen Geistes im Leben, Hamlet aber glaubt es und so entnimmt er aus den Enthüllungen des Geistes, daß er sein Leben auf eine leere Illusion gestellt hat, auf eine Illusion, die er jetzt fahren lassen muß, mit der nun aber auch alles Schöne und Edle für ihn aus dem Leben schwindet und mit der vor Allem sein ganzes, nur auf sei-

nen bisherigen Glauben an den Menschen gebautes Glück dahin ist *).

Daß dies wirklich der Prozeß ist, durch den Hamlet unter den Enthüllungen des Geistes hindurchgegangen ist, das hat Shakspeare mit einer für diesen innerlichsten aller psychologischen Vorgänge wahrhaft bewundernswürdigen dramatischen Lebendigkeit zur Anschauung gebracht. Der Hohn Hamlet's auf die Weltordnung, der Abschied von seinem ganzen Lebensglück, kurz, alle die Aeußerungen seiner Verzweiflung, die mehr als ein Mal nah' an den Wahnsinn hinanstreifen — was sind sie Andres als die anschaulich hervortretenden Wirkungen dieses seines Verzichts auf seine bisherige Anschauung des Menschen, die ihn beglückt und begeistert hatte, ja, die ihm Lebensbedingung gewesen war? Besonders ausdrucksvoll ist der Schluß des Monologs. Wie anschaulich und zugleich wie dramatisch tritt hier heraus, daß wirklich die sittliche Nichtigkeit des Menschen das eigentliche und letzte Resultat gewesen ist, das Hamlet aus der Offenbarung des Geistes geschöpft hat! „Daß Einer lächeln kann und immer lächeln und doch ein Schurke sein", daß also das Gewissen *keine* Macht hat über den Menschen, daß es ihn *nicht* stört in seinem Frieden — das erklärt er jetzt zu wissen, wenigstens von Dänemark gewiß zu wissen, und wenn er nun diesen Satz, ebenso wie früher was „Jugend und Beobachtung" ihm nahe legten, nur freilich mit dem Hohn der Verzweiflung, in seine Schreibtafel einträgt, so spricht er damit aus, daß derselbe *die Grundwahrheit seines neuen Glaubensbekenntnisses* geworden ist: er glaubt jetzt an das *Schlechte*. Und dieses Bekenntniß wiederholt er gleich darauf vor seinen Freunden mit der gar nicht zu mißdeutenden

---

*) Wir müssen bemerken, daß wir die hier gegebne Auffassung bereits im Jahre 1849 in verschiednen Abhandlungen (*Rötscher*, Jahrbücher für dramatische Kunst und Literatur; *Herrig*, Archiv für neuere Sprachen, Bd. 6 und 8), 1851 dann in einer besonderen Schrift entwickelt haben. *Wölffel* (Nürnberger Album 1853), *Eckardt*, *Flathe* u. A., zuletzt *Döring* (Hamm 1865) haben auf ihr weiter gebaut. — Was wir im Folgenden als Grundanschauung Shakspeare's aufstellen, ist das Resultat späterer Studien.

Ankündigung, daß er im Begriff stehe, den wesentlichen Inhalt der Mittheilungen des Geistes auszusprechen:

Es lebt kein Schurk' im ganzen Dänemark,
Der nicht ein ausgemachter Bube wär'.

Man hat diese Worte als eine absichtliche Verhöhnung seiner Freunde aufgefaßt und allerdings müssen sie diesen so klingen; aber wie weit Hamlet von einer solchen Absicht entfernt ist, das zeigt der gleich darauf wieder ausbrechende tiefe Schmerz; hier gerade folgt die ergreifende Stelle, die deutlich ausspricht, daß das Leben für ihn keinen Inhalt mehr habe, und deren Sinn noch aus den Schlußworten zu erkennen ist:

Ich, für mein armes Theil,
Seht Ihr, will beten gehn.

Verweilen wir einen Augenblick, um das Resultat zu fixiren, das sich aus dem Obigen für das Ganze der Dichtung und für Shakspeare's eigne Stellung zu derselben ergibt. Daß Hamlet bis hieher wenigstens noch keinen Anspruch hat auf den höchst zweifelhaften Titel eines „Helden der Reflexion" oder gar des esprit d'escalier, den Vischer ihm vindiziren will, braucht kaum gesagt zu werden; die Reflexion erscheint bis hieher durchweg als Dienerin und Werkzeug des Gemüths und nicht auf sie kommt es an, sondern auf die Zerstörung des Glaubens Hamlet's an den Menschen oder vielmehr auf die innere Haltlosigkeit, der er mit dem Verluste dieses Glaubens, welcher bis dahin sein einziger Halt gewesen war, anheimfällt. Und damit stehen wir nun vor dem Räthselwort dieser gewaltigen Tragödie, die man als das eigentlich classische Dichtwerk der protestantischen Weltanschauung bezeichnen kann: was der Dichter hier darstellt, das ist die Qual und Ohnmacht des mit der Welt zerfallenen Gemüthes, das seinen Halt verloren hat, es ist der Bruch des Bewußtseins, der dem Menschen den Glauben aus der Seele reißt und ihn damit jeder selbstvergessnen Hingebung, jeder ihn ganz beherrschenden und über sich hinausreißenden Empfindung unfähig macht. Die große protestantische Idee der Glaubensbedürftigkeit des Menschen, des Glaubens

als der Bedingung seines innern Friedens und der Erfüllung seines sittlichen Berufs — sie hat diesem tiefsten und erschütterndsten unter allen Geisteswerken Shakspeare's seine Entstehung gegeben. Hamlet ist der Mensch, der seinen Halt allein im Menschengeiste finden will, Shakspeare läßt ihn zu Grunde gehen, weil er keinen Halt hat, als ihm sein rein idealistischer Glaube an den Menschen zerbricht. Das ist das in Shakspeare lebendige Motiv, das aus seiner Seele in seine Dichtung übergegangen ist, und damit wird es nun auch klar, welche Bedeutung dem Bilde des Menschen zu Grunde liegt, das er in dem König und der Königin entfaltet: er wollte der idealistischen Anschauungsweise und ihrer Vergötterung des Menschen die auch erst mit dem Protestantismus in der Geschichte auftretende Sündhaftigkeit des menschlichen Wesens gegenüberstellen; deshalb hat er den rohen Hamlet der Sage zu einem Menschen herausgebildet, der in der That wie die Verkörperung des Idealismus dasteht, und deshalb stellt er ihm dann in dem König und der Königin Charaktere gegenüber, die als wirkliche Personificationen der Grundverdorbenheit der menschlichen Natur gelten können. Im Vordergrunde seiner Darstellung aber bleibt die innere Haltlosigkeit des nicht in Gott als dem allein sichren Lebensgrunde wurzelnden Menschengeistes, die Zerstörung der Einheit des Bewußtseins und die Ohnmacht und Qual, der sie den Menschen preisgibt. Shakspeare hat den Fluch, der in ihr liegt, und die verhängnißvollen Consequenzen, die an sie geknüpft sind, zur Anschauung gebracht, nicht nur an Hamlet, obgleich freilich dieser als Hauptrepräsentant desselben durch das Stück geht, sondern auch an König und Königin, ja an allen Hauptcharakteren des Dramas, und es braucht kaum bemerkt zu werden, daß, so klar auch in diesem Grundmotiv der religiöse Charakter der Dichtung heraustritt, er sich dennoch wie überall durchweg auf dem rein menschlichen Boden hält und auch das letzte Resultat seiner Darstellung, die ewige Wahrheit, die aus ihr herausspringt und die ihn zum Dichten begeisterte, allein aus diesem hervorgehen läßt.

Noch eine Bemerkung haben wir hinzuzufügen. Wir haben Shakspeare von Anfang an als den subjectiven Dichter hingestellt, der ebenso wie Goethe und wie überhaupt jeder ächte Dichter sein eignes inneres Leben, seine eignen Geisteskämpfe und deren Lösung darstellt, wenn er dichtet. Der Hamlet ist der sprechendste Beleg für diesen subjectiven Ursprung seiner Dichtung; er ist keineswegs der einzige; wir haben gesehen, wie sämmtliche Dichtungen, die wir bis jetzt betrachtet haben, sein eignes Ringen lebendig wiederspiegeln und nur aus ihm entsprungen sind. Auch von Romeo und Julie gilt das; das Hinausstreben über die Welt, das in dieser Tragödie zur Darstellung kommt, über die ganze endliche Sphäre, in die der Menschengeist hineingestellt ist, wird durchweg von demselben subjectiven Standpunkt aus beleuchtet, und namentlich das letzte Stadium Romeo's mit seinen an die Grundstimmung des Lear und Timon heranstreifenden Motiven, vor Allem die Verzweiflung an Gott und Welt, die ja ähnlich auch in der Lucretia schon auftaucht, ist sicher wieder aus eignem inneren Erleben geschöpft. Er persönlich erhebt sich hier über den Gegensatz des subjectiven Geistes zu der Welt der Endlichkeit und weist die verhängnißvollen Consequenzen auf, zu denen derselbe führt. — Aber so klar uns auch in allen bis jetzt betrachteten Werken die eigne persönliche Betheiligung Shakspeare's an seinem Schaffen entgegentritt: so unmittelbar und so direct überzeugend springt sie doch nirgends heraus wie im Hamlet. Hier durchbricht er sogar die strenge Objectivität seiner Kunstform, die ihm sonst als unverbrüchliches Gesetz gilt; er zieht sein eignes nächstes Interesse, die Dicht- und Schauspielkunst, herein, beklagt fast unverdeckt den Verfall der Bühne, und wenn man auch von den berühmten Worten über die ewige Bestimmung der Schauspielkunst zugeben mag, daß es ihm gelungen ist, sie auf's Innigste mit der Handlung zu verflechten: von den Klagen über den Verfall seiner Kunst in dem langen Discurs Hamlet's mit Rosenkrantz und Guildenstern kann man das nicht; so piquant diese für seine Zuhörer gewesen sein mögen, die sich an dem Streit zwischen der Shakspeare'schen Truppe und der „Brut von Kindern" ergötzten, so störend sind sie für den

künstlerischen Eindruck dieser Scene. Aber dies Hereinziehen der Kunst, das für die eigne Betheiligung Shakspeare's an seinem Hamlet schon allein sprechend genug ist, ist doch nur ein Zeugniß für dieselbe und nicht einmal das wichtigste. Es unterliegt gar keinem Zweifel und ist auch von der Kritik längst und einstimmig anerkannt, daß der ganze eine Grundton des Werkes, die düstre Beleuchtung, die Hamlet durch das ganze Stück hindurch auf Welt und Menschen wirft, der Nachhall einer Stimmung des Dichters ist, in welcher dieser selbst tiefer Verdüsterung verfallen und an allen seinen Idealen irre geworden war. Er tritt also hier — man kann fast sagen — in eigner Person vor uns heraus, er selbst ist Hamlet; wie dieser, so war auch er mit dem unmittelbaren Glauben an den Menschen in's Leben getreten und hatte in ihm sein Glück und seinen Halt gefunden; dann aber ist ihm derselbe zerbrochen an der Erkenntniß des wirklichen Wesens des Menschen, den auch er einst vergötterte, und nun hat er keinen Halt mehr in sich gefunden und hat selbst die Kraft zur Erfüllung der ihm auferlegten Mission, seines Dichterberufes, schwinden gefühlt. Da aber hat er den Glauben gefunden, den Glauben an die göttliche Gnade, den er ja auch im Kaufmann schon ausspricht, und nun kann er sich die ganze Gefahr seines früheren Standpunkts bis in ihre letzten Consequenzen, die Schuld, der er den Menschen von innen heraus preisgibt, und die vollständige sittliche Aushöhlung, zu der er führt, mit voller künstlerischer Ruhe in objectiver Form vor Augen stellen. Und das hat er gethan, abgesehen freilich von jenem Hereinziehen der Theaterverhältnisse, das eine Concession an sein Publicum war*). Wenn es bisher noch nicht gelungen ist, den großartigen tragischen Prozeß Hamlet's klar hinzustellen, so ist das natürlich kein Beweis, daß derselbe überhaupt nicht existirt; wir hoffen ihn her-

*) Vgl. Rosenkrantz' Worte: „Das Volk macht sich kein Gewissen daraus, die Schauspieler zum Streit aufzuhetzen. Eine Zeit lang war kein Geld mit einem Stück zu gewinnen, wenn Dichter und Schauspieler sich nicht darin mit ihren Gegnern herumzausten."

auszustellen, müssen aber wegen der vielen Schwierigkeiten selbst im Einzelnen, die hier zu lösen sind, uns das Recht erbitten, etwas ausführlicher zu sein. Die Größe des Werkes selbst, das immer noch so wenig verstanden und dessen künstlerische Geschlossenheit kürzlich sogar entschieden geleugnet worden ist, rechtfertigt diese Bitte.

Wir betrachten zunächst die „große That", die der Geist Hamlet auf die Seele legt, etwas näher. Sie ist schon gar nicht eigentlich eine große, sicher keine außerordentliche That und am allerwenigsten steht sie in Widerspruch zu der Natur und Begabung Hamlet's. Shakspeare hat sie nach allen Seiten als eine solche hingestellt, die zu vollbringen er selbst als seine höchste und zugleich einfachste Pflicht anerkennen muß, ja, zu der er gerade auch innerlich berufen und befähigt ist. Er ist Sohn des Ermordeten und liebt ihn, er gerade empfindet vermöge seiner idealistischen Natur den Mord und was sich daran knüpft, als einen Bruch der sittlichen Ordnung und ohne ihn bleibt die Herrschaft des Bösen, wird die Welt, die „außer Fugen" ist, nicht „eingerichtet". Er ferner ist — wieder vermöge seiner idealistischen Naturanlage — wie kein Andrer gleichsam prädestinirt zum Handeln aus Begeisterung für sittliche Zwecke oder aus sittlicher Empörung, und was könnte sein sittliches Bewußtsein tiefer erregen und mächtiger aufrütteln als eben der Mord seines fast abgöttisch verehrten Vaters und die ihm gestellte hohe Aufgabe? Er wird aber auch förmlich und feierlich zu ihr berufen und mit dieser Berufung, die ihrer ganzen Form nach die Bedeutung einer höheren Mission hat, wird ihm zugleich der Weg zu seiner eignen Rettung gezeigt; sein Schicksal ist in seine Hand gelegt, er kann, wenn er es an sich nicht fehlen läßt, die sittliche Ordnung in seinem Volke wiederherstellen und damit zugleich sich selbst den verlornen Glauben zurückgewinnen. Niemals, kann man sagen, ist eine Forderung an einen Menschen mit größerem Recht gestellt worden, als die Forderung dieser That an Hamlet, niemals hat eine heilige Pflicht in innigerem Einklang mit der Sin-

nesweise, Befähigung und Lage eines Menschen gestanden, als diese Pflicht Hamlet's mit seiner Natur und Lage.

So aufgefaßt, tritt die tragische Bedeutung des Mahnrufs des Geistes in ihrer ganzen Tiefe und Tragweite hervor. Schon das ist wahrhaft tragisch, daß er an Hamlet herantritt in demselben Augenblick, wo dieser die Kraft, ihm Folge zu leisten, unwiderbringlich verliert. Die That ist nun in Wahrheit „auf eine Seele gelegt, die ihr nicht gewachsen ist"; abweisen kann Hamlet den Ruf nicht, noch weniger aber ihm gehorchen, er ist wie Faust: „Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube." Er kann sich nicht an sie hingeben, sich nicht mit ihr erfüllen, weil sein Herz noch seinen Idealen angehört, weil er keine Versöhnung findet für ihre Zerstörung, weil es ihn viel mehr treibt, anzukämpfen gegen die sittliche Weltordnung, als für ihre Wiederherstellung zu streben, wie er berufen ist. Und die in dieser Seelenstimmung liegende schwere Schuld ist nicht einmal ihm persönlich zuzurechnen; er mußte an Gott und Welt verzweifeln oder er wäre nicht Hamlet, der Mensch, für den der Glaube an den Menschen Lebensbedingung gewesen war; erst seine Verzweiflung zeigt, daß es ihm wirklich Ernst war mit diesem Glauben; sie ist in Wahrheit nur die Kehrseite seiner Hingebung an das Gute, der wirklichen, ihn ganz erfüllenden Begeisterung für dasselbe, und er weiß, daß sie es ist, er kämpft auch jetzt noch für Alles, was ihm jemals heilig war. Dennoch bleibt die sittliche Forderung aufrecht. Er durfte nicht verzweifeln, weil die Verzweiflung schon an sich eine Schuld ist; er mußte sich zu innerer Versöhnung, zu einem neuen Glauben hindurchringen; er durfte auch deshalb nicht verzweifeln, weil seine Verzweiflung doch nur leidenschaftliche Verblendung, weil es nicht wahr ist, daß der Mensch sich völlig loslösen kann vom sittlichen Geiste, und er besonders durfte es nicht, weil eben er berufen wird, das Gute wiederherzustellen in der Welt. Daß seine Verzweiflung ihn unfähig macht, dem Mahnruf des Geistes Folge zu leisten, seine einfachste und zugleich heiligste Pflicht zu erfüllen, das erst zeigt die ganze Bedeutung der Schuld, die er mit ihr

auf sich lädt. Und so ist es denn klar, in welchem Sinne Shakspeare ihm die That auf die Seele legte: an ihr gerade, an seiner Ohnmacht, sie zu vollbringen, und an der zerstörenden Wirkung, die dann wieder das Bewußtsein dieser seiner Ohnmacht auf ihn übt, soll die verhängnißvolle Bedeutung der innern Haltlosigkeit des Menschen zu Tage treten, und sie tritt um so klarer an den Tag, je augenscheinlicher es ist, daß die That mit Hamlet's Individualität und Lage in vollkommnem Einklang steht, ja daß sie auf beide wie ausdrücklich berechnet ist.

Wir fügen hier zunächst einige Bemerkungen ein über die Stellung der Hamlet gegenüberstehenden Charaktere zu dem oben bezeichneten Grundmotiv des ganzen Dramas. Auch hier ist es durchweg die innere Haltlosigkeit des allein auf sich gestellten Menschen, die Shakspeare sich entfalten läßt. Horatio ist der einzige Charakter, für den diese Bemerkung nicht gilt: „Du warst", sagt Hamlet zu ihm,

Als litt'st du Nichts, indem du Alles littest,
Ein Mann, der Stöß' und Gaben vom Geschick
Mit gleichem Dank genommen.

So, in sich fest, geht Horatio durch das Stück, gläubig, aber nicht abergläubisch*), der Einzige, der einen sichern Halt gewonnen hat, unter all' den unruhig schwankenden, von ihrem Gewissen, ihren Zweifeln, ihrer Leidenschaft hin und her geworfnen oder von vornherein als abhängig und damit wieder als haltlos hin-

*) So erscheint Horatio schon in der ersten Scene. Marcellus spricht die wunderschönen Worte, die wie ein Hymnus auf die heilige Weihnacht sind und die durch ihre weihevolle Stimmung selbst mit dem Aberglauben versöhnen können, der sich in ihnen ausprägt. Horatio antwortet: „So hört' auch ich und glaube dran zum Theil." Als Hamlet später (Act 5, Scene 2) seinen Glauben ausspricht, „daß es eine Gottheit gibt, die unsre Zwecke formt", da stimmt er zu: „Sehr gewiß!" — In wie innigem Zusammenhang jene schöne Schilderung der Zeit, „wo man des Heilands Ankunft feiert", mit dem Grundmotiv in Shakspeare's Seele steht, mit der über dem Ganzen schwebenden religiösen Stimmung, das springt so deutlich in die Augen, daß wir uns begnügen, darauf hinzuweisen.

gestellten Charakteren; der schlichte, leidenschaftslose, in sich feste Mann gibt uns das Maß, an dem wir alle Andern messen. Auf der andern Seite dienen aber wieder die sämmtlichen Charaktere, die der Dichter neben Hamlet gestellt hat, Horatio nicht ausgenommen, diesem und seinem idealen Streben zur Folie; Horatio hat zwar den festen innern Halt, kennt aber Hamlet's Streben nicht, und alle Andern sind hingegeben an sinnliche, weltliche, selbstische Interessen. Und dazu die innere Haltlosigkeit dieser Andern! Welche Festigkeit und Sicherheit affectirt der König bei seinem ersten Auftreten sowohl vor seinem Hofe als auch insbesondere Hamlet gegenüber, dem er „ein unverschanztes Herz und wild Gemüthe" vorzuwerfen wagt! Und wie unfähig, selbst seine äußere Haltung zu bewahren, erscheint er beim Schauspiel, wie ganz in sich zusammengebrochen in dem schauerlichen Gebet! Dasselbe gilt von der Königin, als Hamlet „Dolche" zu ihr geredet hat, und auch der von vornherein unsichre*), aber trotzige Laertes,

*) Es ist einfach ein Irrthum Rümelin's, wenn er Laertes als eine „frische, tapfre, ritterliche Gestalt" auffaßt. Shakspeare hat ihn nicht so hingestellt. Seine Schwester weiß wohl, was sie sagt, als sie ihn dem „heilvergessnen Priester" vergleicht, der wohl Anderen den steilen Dornenweg zum Himmel weist, selbst aber vorzieht, als frecher, lockrer Wollüstling den Blumenpfad der Lust zu wandeln. Daß auch sein Vater seine sehr ernsten Bedenken gegen ihn hat, ergibt sich nicht nur aus seinem starken Widerstreben gegen diese Reise des Herrn Sohnes, sondern wird vor Allem bestätigt dadurch, daß er ihm einen Spion nachschickt, der dann schon einen ziemlich weit reichenden Generalpardon für alle möglichen Sünden mit auf den Weg erhält. Ritterlich ferner ist sicher schon in dem Gespräch mit Ophelien nicht, daß er sich auf jene Worte, die ihn offenbar getroffen haben, rasch aus dem Staube zu machen sucht. Und ist es nicht ganz augenscheinlich, daß er seinen Vater — soll man sagen: verspottet oder vor ihm heuchelt? wenn er sich demüthig hinstellt, den Segen des Alten zum zweiten Mal über sich ergehen zu lassen. Selbst die Worte sind hier noch bezeichnend:

Zwiefacher Segen ist ein zwiefach Heil;
Der Zufall lächelt einem zweiten Abschied.

Heil, englisch grace, ist noch dazu religiös zu fassen. — Was es mit seiner Tapferkeit auf sich hat, werden wir später noch zeigen. Schon das

den die Leidenschaft auf einen Augenblick zum thatkräftigen Mann macht — kaum ist sie verraucht, als er zum schwankenden Rohr und zum Werkzeug in der Hand des Königs wird, der dann doch wieder keine sichre Stütze an ihm findet. Von Ophelien sprechen wir sogleich näher — wie ist aber Polonius hingestellt? In diesem tritt noch eine neue Seite des Grundmotivs heraus, die wir etwas genauer betrachten.

Shakspeare hat ihn neben Hamlet gestellt als das komische Gegenbild zu dessen tragischem Pathos. Auch Polonius ist ein Repräsentant der Größe des Menschengeistes, er repräsentirt die Klugheit, den Scharfblick und die gereifte praktische Lebensweisheit. Und er ist gar kein verächtlicher Vertreter seines Standpunktes; Shakspeare leiht ihm reiche Lebenserfahrung und eine nicht gewöhnliche Menschenkenntniß, er läßt sogar durchblicken, daß der alte Herr manche tiefere innere Erlebnisse hinter sich hat; auch Bildung, zumal ästhetische, hat er ihm mitgegeben und an geistiger Begabung fehlt es ihm von Haus aus sicher nicht. Nur eine Schwäche hat der würdige Alte: er liebt es, sein Licht leuchten zu lassen vor den Menschen, weil er tief durchdrungen ist von seiner Weisheit, seinem Witz und seinem Scharfblick. Und diese eine Schwäche, die durch sein hohes Alter noch gefördert wird, raubt nun auch ihm seinen innern Halt und macht ihn zu ihrem Spielball; sie treibt ihn, mit seiner Weisheit zu coquettiren, wie da, wo er seinem Sohne, den er eben selbst noch zu rascher Abreise drängt, die lange Standrede hält, die zweite schon nach wenig Stunden oder Augenblicken; sie läßt ihn fast kindisch erscheinen schon, wo er in dem Gespräch mit seiner tiefgetroffnen Tochter, der er eben den Verkehr mit Hamlet untersagt, das „arme Wort: Antrag zu Tode hetzt", sie macht ihn geradezu zum Narren in der Scene mit König und Königin (Act 2, Scene 2), wo die Freude über seine vermeintliche große

---

Obige aber scheint uns zu beweisen, daß Laertes von Haus aus hinterhaltig und innerlich unsicher ist, und damit ist denn seine spätere Entwicklung gerechtfertigt.

Entdeckung der Ursache des Wahnsinns Hamlet's ihm auch den letzten innern Halt nimmt, und sie raubt ihm endlich auch seinen ganzen sittlichen Werth und macht ihn wie Rosenkrantz und Guildenstern zum blinden Werkzeug in der Hand des Königs, ihn, weil der König seiner Eitelkeit zu schmeicheln weiß. Rosenkrantz und Guildenstern sind von vornherein ohne jeden eignen Halt; sie bezeichnen sich als „Seelen", die ihr königlicher Herr „belebt und nährt", sie vergleichen den König einem mächtigen Rad,

> Befestigt auf des höchsten Berges Gipfel,
> An dessen Riesenspeichen tausend Dinge
> Gekittet und gefugt sind; wenn es fällt,
> So theilt die kleinste Zuthat und Umgebung
> Den ungeheuren Sturz.

Sie selbst gehören natürlich mit zu diesen „tausend Dingen", und wie der Dichter diese loyale Gesinnung aufgefaßt wissen will, das zeigt sich später, wo Hamlet Rosenkrantz einem Schwamm vergleicht, den der König sich vollsaugen lasse, um ihn dann zu gelegener Zeit wieder auszupressen. Nicht minder halt- und gesinnungslos wird Polonius und ihn macht, wie gesagt, wenigstens in erster Linie, seine Eitelkeit dazu. Er, der seinem Sohn einst die Lehre mit auf den Weg gab:

> Dies über Alles: sei dir selber treu,
> Und daraus folgt, so wie die Nacht dem Tage,
> Du kannst nicht falsch sein gegen irgend wen —

er kommt durch den Wunsch, ein Mal dem König gefällig zu sein, dann aber auch seine Entdeckung in Bezug auf die Ursache des Wahnsinns Hamlet's bestätigt zu sehen, dahin, daß er seine Tochter zu einem Betruge anleitet, von dem er selbst sagt:

> Wir sind oft hierin zu tadeln —
> Gar viel erlebt man's — mit der Andacht Mienen
> Und frommem Wesen überzuckern wir
> Den Teufel selbst.

Noch merkwürdiger aber ist der Schiffbruch, den Shakspeare gerade den in ihm repräsentirten, aber freilich durch Eitelkeit und

knechtische Gesinnung herabgezognen menschlichen Geist erleiden läßt. Sein Scheitern gegenüber dem „Wahnsinn“ Hamlet's braucht nicht erst hervorgehoben zu werden; ein Andres liegt weniger klar vor Augen. Polonius kennt den doch jedenfalls auffälligen plötzlichen Tod des vorigen Königs; er hat die Haltlosigkeit seines neuen Herrn beim Schauspiel mit eignen Augen gesehen, dieser Letztere hat ihm noch eine besondere „Spur“ *), die zur Erkenntniß der Wahrheit führte, an die Hand gegeben, er hat seinen Wunsch, daß Polonius bei der Königin horchen möchte, dadurch noch besonders begründet, daß „die Natur die Mütter partheiisch mache“, hat sich also indirect verrathen, und Polonius selbst wiederholt noch diese Worte: dennoch aber findet er die Wahrheit nicht, seine innere Haltlosigkeit dem Mächtigen gegenüber, die nun schon Thatsache geworden ist, blendet seinen Scharfblick und lähmt alle seine vielgepriesene Spürkraft. Das Schicksal, das ihn selbst und durch ihn Ophelien trifft, ist das strenge, aber gerechte Gericht, das Shakspeare über seine geistige ebenso wie seine sittliche Schwäche verhängt **).

Wir wenden uns zu Ophelien und dem Antheil, den die Zerstörung seiner Liebe an dem tragischen Prozeß Hamlet's hat. Schon hier greift Polonius in das Schicksal seiner Tochter ein und hier schon leitet ihn seine Klugheit irre. Er sieht in Hamlet's Liebe, die für diesen wieder nur ein Ausfluß seines Glaubens an den Menschen war, Nichts als Sinnlichkeit, ja das bewußte Streben, sie „zu verderben“, wie er sagt, und verbietet ihr daher jeden weiteren Verkehr mit ihm, womit, da Ophelia sich dem Verbot willenlos fügt, das äußere Verhältniß der Beiden

*) Act 2, Scene 2 sagt Polonius:

Wenn eine Spur mich leitet, will ich finden,
Wo Wahrheit steckt, und steckte sie recht
Im Mittelpunkt [der Erde].

**) Auch gegen Polonius' Charakter hat bekanntlich Rümelin Einwendungen erhoben. „Der Dichter“, sagt er, „hat hier niedrig Komisches eingelegt, ohne an die sonstige Haltung, die er der Rolle gab, zu denken.“ Haltung gerade, wenigstens innere, hat er der Rolle nicht gegeben.

aufgehoben ist: während sie bis dahin „mit ihrem Zutritt sehr bereit und frei" war, weist sie nun plötzlich alle Briefe und Besuche Hamlet's ab.

Ueber den Charakter Opheliens hat Vischer eine der bisherigen gerade entgegengesetzte Auffassung aufgestellt. Wenn bekanntlich Goethe, dem sich Tieck, Gervinus u. s. w. im Wesentlichen anschließen, „ihr ganzes Wesen in reifer, süßer Sinnlichkeit schweben" läßt, so sieht Vischer „ein stilles Veilchen, ein inniges, bescheidnes deutsches Mädchen, ganz eine nordische weibliche Natur", und folgerichtig stellt er sie dann mit Cordelia und Desdemona zusammen, welchen Beiden er sie geradezu verwandt nennt. Es ist unmöglich, sich dieser Auffassung anzuschließen. Der Reiz, den die duftige Erscheinung Opheliens übt, liegt entschieden nicht in dem Heraustreten des tiefen ethischen Gehalts der weiblichen Natur; man darf gar nicht einmal wagen, sie an dem ethischen Maßstab zu messen, weil damit ihr Reiz für uns sogleich verschwinden würde. In der That, was kann Ophelia mit Desdemona und Cordelia gemein haben, sie, die sich nicht nur von vornherein ihrem Vater gegenüber als schwach und abhängig erweist, sondern die sich von diesem sogar zu offnem Betrug gegen ihren eignen Geliebten brauchen läßt? In einem Gebetbuch heißt Polonius sie lesen:

> Daß solcher Uebung Schein die Einsamkeit
> Bemäntle.

Sie hört dann auch die oben angeführte Bemerkung, die er an diesen Befehl knüpft und die des Königs Gewissen so schwer trifft, dennoch fügt sie sich der ihr auferlegten Rolle, ja sie führt dieselbe Hamlet gegenüber, den sie noch überdies gerade da mit dem Entschluß zu sterben hat ringen sehen, eine Zeit lang selbst mit einer gewissen Virtuosität durch, hat auch noch schöne Worte genug zu ihrer Verfügung*) und belügt ihn sogar direct, als er

*) Wir denken hier an die Worte, mit denen sie Hamlet dessen Geschenke zurückgibt:

nach ihrem Vater fragt. Es ist also durchaus nicht daran zu denken, daß Shakspeare Ophelia als eine vorwiegend ethische Natur hinstellen wollte, wie Desdemona oder Cordelia; gerade die Sicherheit und Energie des Gefühls und die in ihr wurzelnde sittliche Kraft, die jene beiden herrlichen Gestalten von Anfang in Gegensatz zu der väterlichen Gewalt stellt, spricht er ihr ab; er läßt mit einem Wort auch sie und sie sogar in ganz besondrem Grade als innerlich haltlos erscheinen — dafür aber leiht er ihr eine Lieblichkeit und Anmuth nicht nur des Aeußern, sondern auch der Empfindungs- und Anschauungsweise, die sie zu einer seiner schönsten Mädchengestalten erhebt und in der auch in der That das Geheimniß der Macht zu suchen ist, die sie, wie über alle ihre Umgebungen, so auch über Hamlet übt. Vischer nennt sie „wortarm in sich zusammengeschlossen, unfähig, das reiche, tiefe Herz auf die Lippen zu heben" — aber Thatsache ist, daß Shakspeare wieder nur wenige Mädchengestalten geschaffen hat, deren Sprache so durchaus den Stempel des Schönen trägt, was doch sogar eine gewisse Herrschaft über den Wortvorrath voraussetzt: welche Musik ist in Allem, was sie sagt, welchen Reichthum von Anschauungen und Bildern legt sie in ihre Worte, ja welche Gemälde entfaltet sie, wenn sie Hamlet's Abschied von ihr oder die Zerstörung des „edlen Geistes" schildert! Es ist gar nicht zu verkennen, daß Shakspeare sie als ein von poetischem Duft umwobnes, künstlerisch reichbegabtes Wesen hinstellen wollte, und wenn damit auch der ethische Gehalt nicht ausgeschlossen ist, wie sich von selbst versteht, so folgt doch so viel daraus, daß dieser erst in zweiter Linie für sie Bedeutung hat, sie ist vor Allem schön, schön in ihrem Aeußern, schön in ihrer Sprache, ihrem Empfinden und ihrer Anschauung, und über allem Schönen

---

Mein theurer Prinz, Ihr wißt gar wohl, Ihr thatet's,
Und Worte süßen Hauchs dabei, die reicher
Die Dinge machten. Da ihr Duft dahin,
Nehmt dies zurück; dem edelen Gemüthe
Verarmt die Gabe mit des Gebers Güte.

liegt bei ihr der reinste Duft der Anmuth und Lieblichkeit — so wollte sie Shakspeare darstellen und so erklärt sich auch, wie schon angedeutet, der Reiz, den sie gerade für Hamlet haben mußte, aber eben darin liegt dann auch schon ausgesprochen, wie wenig geeignet gerade sie war, seinen Glauben an den Menschen, nachdem derselbe ein Mal untergraben war, zu stützen. Denn nicht nur war der sittliche Gehalt des Menschen bei ihr nicht gewahrt, das Künstlerische in ihrem Wesen deutet sogar auf ein Vorherrschen des sinnlichen Moments, wenn auch freilich dieses wie alles Andre in ihr in der Schönheit ihres Empfindens wurzelt und durch sie vor jeder Unreinheit bewahrt bleibt.

So also stellt Shakspeare Ophelia hin, schon durch die Grundzüge ihres Wesens den Zweifel Hamlet's herausfordernd, sobald derselbe überhaupt in ihm erwacht war, und zugleich durch ihre Ohnmacht gegenüber der väterlichen Autorität wie dazu verurtheilt, Hamlet auch äußern Anlaß zum Zweifel an ihrer Liebe zu geben. — Es muß angenommen werden, daß Hamlet sich unmittelbar vom Schauplatz der Schrecken jener Nacht zu ihr begeben hat, dies Mal nicht abgewiesen oder der Abweisung nicht achtend. Die Spuren, die sie ihm aufgeprägt haben, haften noch unverkennbar selbst an seinem Aeußern:

mit ganz aufgerissnem Wamms,
Kein Hut auf seinem Kopf, die Strümpfe schmutzig
Und losgebunden an den Knöcheln hangend,
Bleich wie sein Hemde, schlotternd mit den Knie'n,
Mit einem Blick von Jammer so erfüllt,
Als wär' er aus der Hölle losgelassen,
Um Gräuel kund zu thun — so tritt er vor mich.

Daß der Dichter Hamlet hier schildern wollte, wie er von der Begegnung mit dem Geiste kam, kann für den Unbefangnen keinem Zweifel unterliegen — oder will man etwa, wie man es wirklich gethan hat, in diesem Auftreten Hamlet's die erste Probe des „narrenhaften Wesens“ sehen, das er am Schluß des ersten Acts anzulegen beschließt? und wenn davon verständiger Weise nicht die Rede sein kann, welch' andres Erlebniß soll ihn in

diesen Zustand versetzt und in demselben zu Ophelia getrieben haben? Es bleibt allerdings der Einwand übrig, daß eine gewisse Zeit zwischen dem Schluß des ersten und dem Beginn des zweiten Acts verflossen zu denken ist; aber ein Mal gilt dies gerade von den ersten Scenen nicht in einer für den Zuschauer irgend auffälligen Weise und dann haben derartige Einwendungen dem unmittelbaren Eindruck so lebendiger Schilderungen gegenüber überhaupt nur geringes Gewicht, zumal für den Zuschauer, der Hamlet vorher in diesem Zustand die Bühne hat verlassen sehen, und Shakspeare schlägt sie, indem er dafür sorgt, daß uns die Kategorie der Zeit überhaupt aus dem Bewußtsein schwindet.

Die Liebe hat sich also inmitten der Eindrücke der Schreckensnacht in Hamlet behauptet, statt zum Gebet, ist er zu Ophelia gegangen, und nun sehe man, wie hier sogleich wieder das Grundmotiv der Stimmung auftaucht, in der wir ihn verließen. Er ist gekommen, auch Ophelien an dem neuen Maßstab zu messen, den die Enthüllungen des Geistes ihm aufgezwungen haben, er will in ihr lesen, ob auch ihre Schönheit und Lieblichkeit Nichts als eine glänzende Hülle ist, bar all' des sittlichen Gehalts, den er früher darin gesehen. Das ist es, was Shakspeare schildern will in den Worten:

Er griff mich bei der Hand und hielt mich fest,
Dann lehnt' er sich zurück, so lang sein Arm;
Und mit der andern Hand so über'm Auge,
Betrachtet' er so *prüfend* mein *Gesicht**),
Als wollt' er's zeichnen. Lange stand er so —

Und auch das Resultat der Prüfung gibt uns Shakspeare in dem Wägen seines Kopfes *auf und ab* — nicht: hin und her, wie Schlegel übersetzt — Hamlet erkennt in Uebereinstimmung mit seiner neuen Anschauung, die ja schon an und für sich ein andres Resultat gar nicht zuließ, daß auch Ophelia Theil hat an dem allgemeinen Loos des Menschen, daß sie sittlich nichtig ist wie alle

*) Im Original noch bestimmter: he falls to such *perusal* of my face. — To peruse ist *lesen*.

Andern, und damit entsagt er ihr; nun aber lese man den Schluß der Schilderung, die Shakspeare Ophelien in den Mund legt:

Zuletzt ein wenig schüttelnd meine Hand
Und drei Mal auf und ab den Kopf so wägend,
Holt' er solch' einen bangen Seufzer,
Als sollt' er seinen ganzen Bau erschüttern
Und endigen sein Dasein.

In der That, man begreift kaum, wie es möglich gewesen ist, diesem Bilde tiefsten Schmerzes gegenüber an der Auffassung Hamlet's als des Helden der Reflexion festzuhalten. Hier, an diesem von Ophelia entworfnen Gemälde fühlt man vielleicht am unmittelbarsten, warum Hamlet nicht zum Handeln kommt: sein ganzer Bau ist zertrümmert, sein letzter innerer Halt ist dahin, seit auch die Liebe zu jenen „thörichten Geschichten" gehört, die er von der Tafel seiner Erinnerung verlöschen wollte.

Wir verfolgen jetzt den tragischen Prozeß Hamlet's selbst, dessen bewegendes Prinzip nun ganz und allein in der innern Haltlosigkeit oder näher in dem Bruche des Bewußtseins liegt, dem er durch den Verlust seines Glaubens an den Menschen verfallen ist. Schon der Vorsatz, sich wahnsinnig zu stellen, „ein narrenhaftes Wesen anzulegen", wie er sagt, ist ganz aus ihm entsprungen. — Es ist gar kein Zweifel, daß er gerade in dem Augenblick, wo er den Vorsatz faßt, der Heiligkeit der ihm auferlegten Pflicht sich voll bewußt ist und wirklich auch den Willen hat, sie zu erfüllen. Der ganze Schluß des Acts dreht sich um den Eid, den er seine Freunde schwören läßt, „nie bekannt zu machen, was sie die Nacht gesehen". Dieser Eid ist der erste Schritt zur That; er ist nöthig, um die Rache sicher zu stellen. Auch der Geist sieht ihn so an, der deshalb Hamlet's Forderung an seine Freunde mit seinem schauerlichen „Schwört!" unterstützt; und daß Hamlet selbst wirklich diesen Sinn mit ihm verbindet, zeigt der tiefe feierliche Ernst, mit dem er ihn seinen Freunden abnimmt. Auf sein Schwert läßt er sie schwören; „so wahr die ewige Gnade und Barmherzigkeit ihnen in ihrer höchsten Noth helfe", ist die Formel, die er wählt. In dieser Stim-

mung nun erklärt er, „er werde es vielleicht für dienlich halten", ein narrenhaftes Wesen anzulegen. Es kann gar nicht die Rede davon sein, daß dieser Plan für Shakspeare's Hamlet denselben Sinn haben sollte wie für den der Sage oder für den alten Brutus auch in seiner eignen Lucretia. Hamlet ist sich schon jetzt klar darüber, daß seine Narrenmaske, statt ihn als unschädlich erscheinen zu lassen, im Gegentheil gerade die Aufmerksamkeit auf ihn lenken wird. Auch auf diesen Fall, ja vorzugsweise auf ihn ist der Eid berechnet; seine Freunde müssen ausdrücklich schwören, durch kein Zeichen zu verrathen, daß sie „Etwas von ihm wissen", wenn sein seltsames Wesen auffallen sollte. Wenn er also dennoch an demselben festhält, so kann es nur sein, weil sich selbst in dieser feierlichen Stimmung die im Hintergrunde seiner Seele lauernde Verzweiflung geltend macht, weil sein innerer Bruch ihn nöthigt, an der Narrenmaske festzuhalten.

Und so ist es wirklich: Hamlet sieht keine andre Möglichkeit, die Menschen noch mitten im Verkehr mit ihnen von sich fern zu halten, und er fühlt doch, daß er es muß, daß er gar nicht mehr mit ihnen verkehren kann, ohne eine Scheidewand zwischen sich und ihnen aufzurichten: deshalb greift er zu der Narrenmaske, die dafür allerdings ein durchaus zweckmäßiges Mittel ist. Damit aber blicken wir nun hier noch ein Mal tief hinein in den Zustand seines Innern. Wie seine Seele schon in dem Monolog gleich nach Verschwinden des Geistes getheilt war zwischen seinem Vater und seinem eignen Schicksal, zwischen dessen heiligem Gebot und der Verzweiflung über die Zerstörung seiner Ideale: so lebt auch jetzt neben dem Bewußtsein seiner Pflicht das Gefühl seines Elends, seiner Verzweiflung in ihm fort, und dieses, als das unmittelbar Lebendige in ihm, bestimmt sein Verhalten; er erreicht es nicht, zu handeln, wie seine Sache es von ihm forderte. Und so bleibt es; unfähig, seine idealen Forderungen an das Leben aufzugeben, wird er fortwährend hin und her geworfen zwischen dem Schmerz über ihre gänzliche Verleugnung durch die Welt und der Mahnung an das ihm auferlegte heilige Werk der Rache,

und dieser stete innere Kampf, diese Zweigetheiltheit seines Bewußtseins schließt natürlich jede Möglichkeit eines planmäßigen und energischen Handelns für ihn aus. Er ist eben kein ganzer Mensch mehr, Kopf und Herz, Denken und Empfinden sind bei ihm auseinandergerissen, er erreicht es nicht mehr, sich selbst zu vergessen, außer, wo ihn ein Mal eine ganz unmittelbare Regung mit sich fortreißt, und so ist es denn freilich selbstverständlich, daß er nebenher und auf Grund dieses durch und durch lebendigen Seelenprozesses auch zu dem wird, wozu ihn unsre Philosophen stempeln, zum „Helden der Reflexion".

Bei dieser Grundstimmung seiner Seele versteht es sich von selbst, daß das Gebot des Geistes ihm kein irgend tieferes Interesse mehr abgewinnen kann; es erlischt in der That fast vollständig in seiner Seele, er selbst vergleicht sich „Hans dem Träumer", der „seiner Sache fremd" einhergeht. Auf die Begegnung mit dem Geiste ist der Abschied von Ophelien gefolgt, er hat auch seiner Liebe Valet gesagt, und nun steht er da, völlig isolirt, losgelöst von jeder Gemeinschaft mit den Menschen, verlassen von den guten Geistern seines eignen Innern und unfähig sogar, im Gebet Demuth und Ergebung in sein Schicksal zu finden; denn nicht nur hat ihm seiner Mutter That auch „die süße Religion zum Wortgepränge" gemacht, neben dem Schmerz ist ja gerade die Spannung gegen Welt und Schicksal der Grundton seines Innern, und dieser schließt jeden Gedanken an Ergebung aus. Nur der eine Gedanke lebt in ihm, daß er an eine Welt gekettet ist, die seinen Idealen Hohn spricht.

Shakspeare beleuchtet nun zuerst den tiefen, unendlichen Schmerz Hamlet's; er stellt ihm auf der einen Seite Polonius, auf der andern Rosenkrantz und Guildenstern gegenüber, dort also den Weisheitsnarren und geistreichen Witzling, hier den gleich in zwei Exemplaren auftretenden speichelleckerischen Glücksritter, der Carriere machen will, jener wie diese von unendlicher Selbstzufriedenheit und alle drei von König und Königin auserlesen, theils sein muthmaßliches Geheimniß zu erforschen, theils ihn — „in Lustbarkeit zu ziehen". Es ist ein Con-

trast von ungemeiner Großartigkeit, wie er ähnlich nur noch von Goethe aufgestellt ist zwischen dem von gleich tiefem Schmerz bewegten Faust und einerseits Wagner, andrerseits den Spaziergängern in der Ostermorgen-Scene. Der Contrast wird noch geschärft dadurch, daß Hamlet nun, wenigstens Polonius gegenüber, als Wahnsinniger auftritt — nicht, wie schon bemerkt, weil er dadurch sein Geheimniß wahren will, sondern weil es für ihn kein andres Mittel gibt, wieder mit den Menschen zu verkehren; er gerade, der die höchsten Interessen Aller vertritt, ist gleichsam hinausgedrängt aus dem Leben der Menschheit. Und zu demselben Resultat führt die Scene mit Rosenkrantz und Guildenstern. Ihnen gegenüber läßt er die Narrenrolle fallen; der Contrast wirkt also allein nach seinem rein menschlichen Gehalte und die Stimmung, die Hamlet in dieser Scene erfüllt, läßt denselben in seiner ganzen Tiefe heraustreten. Gerade hier spricht sich sein Schmerz ein Mal rein aus, wie in den Worten, mit denen er die Voraussetzung der Beiden, er sei ehrgeizig, abweist: „O Gott! ich könnte in eine Nußschale eingesperrt sein und mich für einen König von unermeßlichem Gebiete halten, wenn nur meine bösen Träume nicht wären.“ Selbst der berühmte Ausspruch: „Nichts ist weder gut noch böse, das Denken macht es erst dazu“ — ist wesentlich ein Ausfluß seines Schmerzes: sein Denken, sagt er, seine ideale Auffassung, an der allein er die Dinge zu messen vermag, hat ihm Dänemark und die ganze Welt zum Gefängniß gemacht. Das spricht er aus und darin liegt eine tiefe Klage über sein Schicksal, das ihn an diese ideale Auffassung kettete, eine Klage freilich, die ihn nicht hindert, sich eben hier voll Stolz von Rosenkrantz und Guildenstern zu sondern, denn natürlich würde er, auch wenn er könnte, nicht auf seine Auffassung verzichten. Am reinsten und unmittelbarsten aber bricht sein Schmerz hervor da, wo er, anfänglich allerdings, um die Beiden zum Geständniß zu bringen, dann aber hingerissen von seinem Gefühl, jenes prächtige Gemälde seiner früheren, ganz auf den Glauben an das Göttliche gebauten Weltanschauung entfaltet, das mit den Worten abschließt: „Ich habe keine Freude mehr am

Menschen“ *). Er ist hier, wie gesagt, ganz hingerissen von seinem Gefühl, die Schilderung selbst zeugt dafür — und hier lacht Rosenkrantz, d. h. er sieht in Hamlet's Schilderung ein rein Komisches, so Etwas wie eine närrische Fieberphantasie, kurz Narrheit. Wenn sich also Hamlet Polonius gegenüber selbst als Narren hinstellt, so wird er hier dafür erklärt, sobald er seinem Schmerze freien Lauf läßt; das Resultat ist hier wie dort, daß er aus der Gemeinschaft der Menschen hinausgedrängt ist.

Nun aber die Entwicklung, die Shakspeare ihn unter dem Einfluß der Berührung mit diesen Menschen durchmachen läßt. Wir müssen hier seine Narrenrolle noch etwas näher betrachten. Dieselbe hat noch eine andre Seite; sie ist gar nicht einmal bloße Rolle; die innere Zerrüttung Hamlet's treibt sich auf Augenblicke wirklich und durch sich selbst zu einem narrenhaften, unheimlichen Humor fort, dessen Tendenz ist, die für ihn zur Thatsache gewordne Umkehrung der sittlichen Ordnung von der komischen Seite zu fassen und sie ihm von dieser Seite, also als verkehrte oder — wie Shakspeare den Bastard im König Johann sagen läßt — als tolle Welt, vor die Seele zu stellen. Was diesem mehr instinctiven als bewußten Streben zu Grunde liegt, ist klar: Hamlet macht Ernst mit der Selbstständigkeit des Menschengeistes, er will seinen Halt jetzt allein in sich selber finden, sich über die Welt und die in ihr herrschenden Lebensmächte stellen und über die Zerstörung seiner Ideale dadurch hinauskommen, daß er über sie lacht. Sein Kampf gestaltet sich zu einem Kampfe gegen die sittliche Weltordnung selber. Regungen dieser Art begegnen wir schon am Schluß des ersten Acts in den possenhaften Namen, die er dem Geiste seines Vaters beilegt, Maulwurf, trefflicher Minirer u. s. w., und auch der Hohn gegen die sittliche Weltordnung, den wir dort schon ausbrechen sahen, hat wesentlich diese Tendenz. Hier nun kommt dieses Streben zur Herrschaft und schon die Scene

*) Im Text: „man delights not me“. Erst als Rosenkrantz lacht, faßt Hamlet das Wort man in dem beschränkteren Sinn Mann und stellt diesem mit plötzlich wieder durchbrechendem Hohn woman gegenüber.

mit seinen Jugendfreunden, in der doch die Narrenrolle ganz aus dem Spiele bleibt, schließt mit einem an diese Stimmung nahe heranstreifenden grellen Mißklang. „Wetter", ruft er aus, als plötzlich die Gesinnungslosigkeit der Großen in ihm auftaucht, die seinem Oheim einst Gesichter zogen, jetzt aber sein Portrait theuer bezahlen, „Wetter, es liegt etwas Uebernatürliches darin, wenn die Philosophie es nur ausfindig machen könnte!" Besonders scharf aber tritt diese Stimmung Polonius gegenüber hervor, dessen Anblick ihn sogleich an Ophelien mahnt. Schon die Anrede: „Ihr seid ein Fischhändler", geht auf diese*); und nun folgt jene bis zum Ekelhaften häßliche Zusammenstellung seiner einstigen Geliebten mit einem Aas, in dem die Sonne Maden ausbrütet, in seinem Munde eine ohne Zweifel überaus humoristische Parallele, die es ihm möglich macht oder doch möglich machen soll, über die Zerstörung seines Glaubens an das Weib, insbesondre an Ophelie, zu lachen. Ebenso ist es mit dem Jephtha-Polonius. Polonius als Jephtha, der seine Tochter dem Wohle seines Volkes opferte, während er die seinige nach Hamlet's Meinung verkuppeln möchte, mag immerhin als komische Figur gelten, obgleich hier eigentlich überhaupt kein Raum für das Komische ist; Hamlet aber lacht nicht bloß über ihn, er lacht auch seinen Schmerz um Ophelia mit weg, er versucht es wenigstens und dem Anschein nach erreicht er es auch; er entfaltet hier eine wirkliche Lustigkeit, die aber freilich einen furchtbar unheimlichen Charakter trägt und deren Eindruck noch dadurch gesteigert wird, daß sie auch das in engerm Sinne Heilige in ihren Kreis hineinzieht. Jephtha gehört der heiligen Geschichte an und Hamlet citirt auch noch eine andre „fromme Ballade", ein Weihnachtslied, wie die englischen Commentatoren erklären, bloß um noch lustiger zu lachen. — Wenn man sich vergegenwärtigt, ein wie gläubiges, pietätsvolles Gemüth Hamlet von Haus aus war, so wird man nicht zweifeln, daß Shakspeare auch noch in diese Profanirung des Heiligen einen scharfen Mißklang hineinlegen wollte.

*) Fishmonger war zu Shakspeare's Zeit eine Bezeichnung für Kuppler.

Von hier aus betrachte man nun ein Mal die Rede, die Hamlet den Schauspieler recitiren läßt. Daß dieselbe zunächst ihrem materiellen Inhalt nach Nichts weiter ist als eine Schilderung des Mordes seines Vaters, ist augenscheinlich, so lange und so vollständig auch diese sich von selbst aufdrängende Thatsache übersehen worden ist. Der alte Priamus ist für Hamlet der Repräsentant seines Vaters, ebenso wie ihm Pyrrhus, der grausame Sohn Achill's und Mörder des wehrlosen Königs, seinen Onkel, Hecuba mit ihrer Trauer um den Erschlagnen seine Mutter bedeutet, die einst „wie Niobe ganz Thränen" der Leiche seines Vaters folgte. Dies Verhältniß ist so klar, daß es darüber keines Wortes weiter bedarf. Die Frage ist nur, zu welchem Zweck sich Hamlet hier den Mord seines Vaters und die heuchlerische Trauer seiner Mutter vor die Seele führen läßt, und diese Frage führt zu der weiteren, ob das Lob, das er der Rede allerdings, wenn auch keineswegs durchweg in seinem eignen Namen, in reichem Maße spendet, wirklich aufrichtig gemeint ist. Seltsamer Weise wird diese zweite Frage von den Erklärern des Hamlet in England wie in Deutschland fast einstimmig bejaht; bei uns namentlich herrscht darüber voller Einklang, Gervinus und selbst Delius stimmen hier ein Mal mit den Romantikern friedlich zusammen. Und doch ist das einfache thatsächliche Verhältniß dies, daß die schreiendste Disharmonie vorhanden ist zwischen dem Lobe Hamlet's und dem wirklichen Charakter der Rede, wie sie vorliegt. Schlegel selbst gibt zu, daß der eine Grundzug „Ueberladung des Pathos" ist, Hamlet dagegen „nennt es eine schlichte Manier" oder vielmehr er führt das Urtheil von Kennern ein, von eingebildeten nämlich, „deren Kritik sich vernehmlicher machte als die meinige"*), sagt er, von Schreiern also, und von diesen berichtet er, daß sie die Manier des Autors eine schlichte genannt hätten. Man sieht, was

---

*) So übersetzt Delius treffend die Worte: (others), whose judgments in such matters cried in the top of mine. — Wir erinnern noch an die Redensart to cry out = laut tadeln.

dieses Lob zu bedeuten haben kann und warum Hamlet, dessen Art das doch sonst, zumal in ästhetischen Dingen, nicht ist, sich hinter Autoritäten verschanzt, und hinter solchen noch dazu, die sich durch laute Stimmen auszeichneten. In der That ist es denn auch augenscheinlich, daß er nur spottet, denn wie mit der „schlichten Manier“, die er jene Aesthetiker an dem Stücke rühmen läßt, so verhält es sich mit allen von ihm hervorgehobnen Vorzügen, von allen zeigt die Rede das gerade Gegentheil. Daß ein Stück nicht „wohlgeordnet in den Scenen sein kann“, das „eine so weitläufige epische Erzählung enthält“, hat auch Schlegel schon erkannt, und mit welchem Rechte will man von dieser Rede sagen, sie enthalte „keine salzige, pikante Würze“, sie verrathe durch Nichts „Ziererei bei dem Verfasser“, sie sei „mehr schön als geschmückt“! Endlich noch die ästhetischen Ungeheuerlichkeiten, ja Scheußlichkeiten in den einzelnen Wendungen und Ausdrücken, dieses „beschmiert mit grausamer Heraldik“, mit „gedörrtem und klebendem Blut“ nämlich, dieses „milchweiße“ Haupt des ehrwürdigen Priamus, diese „schlotterichte“ Königin mit den „von Wehn erschöpften magern Weichen“ — in der That, die Feder sträubt sich fast, Ausdrücke wie diese wiederzugeben — und man meint im Ernste, Hamlet mit seinem feinen ästhetischen Sinn habe sich für dergleichen Schönheiten begeistern können? Wir wollen keineswegs in Abrede stellen, daß trotzdem in der Rede eine gewisse Größe herrscht, aber diese Größe überschreitet um mehr als einen Schritt die Grenze, die das Erhabne vom Lächerlichen scheidet, und wo sie nicht komisch wirkt, wie in dem „gemalten Wütherich, der, partheilos zwischen Kraft und Willen, Nichts thut“, da schlägt sie in das Widerwärtige und Häßliche um.

Wenn also nicht davon die Rede sein kann, daß Hamlet's Lob ein ernst gemeintes sein sollte, so fragt es sich nun, zu welchem Zwecke oder vielmehr unter dem Antrieb welcher Stimmung er sich das Bild des Mordes seines Vaters, das die Rede darstellt, zu vergegenwärtigen sucht. Wir haben aber schon gesehen, in welcher Stimmung Hamlet war, als er die Rede forderte. Gerade da hatte der Hohn und das schauerliche Stre-

ben, über die tolle Welt um ihn herum zu lachen, in ihm gesiegt. In dieser Stimmung nun fordert er die Rede, und wie fordert er sie? „Wir wollen frisch daran“, ruft er den Schauspielern zu, „wie französische Falkeniere, wollen den Vogel auf Alles fliegen lassen, was uns vorkommt“. Und damit fordert er „stracks eine Rede! eine leidenschaftliche Rede!*)

Man sieht, über den Sinn der Forderung Hamlet's kann kein Zweifel sein; auch der Mord seines Vaters, die herzlose Grausamkeit seines Onkels und die heuchlerische Trauer seiner Mutter gehören zu der toll gewordnen Welt, die ihn umgibt, ja, sie gerade repräsentiren recht eigentlich die Verkehrung der sittlichen Ordnung, also die verkehrte Welt, in der er leben muß, und so will er auch über sie lachen: das ist die letzte innere Tendenz seiner Forderung, deren er sich hier sogar entschieden bewußt ist, und auch die dann folgende scharfe und offenbar sehr ernst gemeinte Abweisung des alten Polonius, der es wagt, die Länge der Rede zu tadeln, ist nicht etwa, wie Gervinus meint, der entscheidende Beweis für die Aufrichtigkeit des ausgesprochnen Lobes, sondern zeigt nur an, daß der verzweifelte Versuch Hamlet's, über jene schrecklichen Erlebnisse zu lachen, gescheitert, daß der Umschlag in seiner Seele erfolgt ist, der freilich bei der Tiefe seiner Empfindung gar nicht ausbleiben konnte; denn so gewiß es ist, daß jene Schilderung Nichts als ein Zerrbild ist, also ganz geeignet, durch ihre Form das Lachen Hamlet's zu erregen, ihr Inhalt ist doch immer seines Vaters Mord und seiner Mutter heuchlerische Trauer, und dieser ist so schrecklich und seine Betheiligung an ihm so tief, daß keine noch so schreienden Mängel der Form die Wirkung auf sein Gemüth irgend schmälern können. Das Resultat ist also nur, daß seines Vaters Andenken und mit ihm seine Pflicht, den Mörder zu bestrafen, wieder lebendig in ihm wird; der Versuch, durch den

*) Schlegel übersetzt das englische passionate natürlich unrichtig durch pathetisch. Auch das vorhergehende: „Gleich etwas vorgestellt!“ ist ungenau, im Text heißt es: „we will have a speech straight!“

Humor über seine innere Zerrissenheit hinauszukommen, ist mißlungen, und so folgt denn der wilde Ausbruch gegen sich selber, der in dem Monolog am Schluß des Acts dargestellt ist.

Es ist hier der Ort, einen Blick zu werfen auf die Art und Weise der Ausführung der Rache, die Hamlet etwa vorschwebte in Augenblicken, wo er sich hoch genug über sich selbst erhob, um überhaupt Gedanken dieser Art zu fassen. Auch über diesen Punkt ist man lange vollständig im Dunkeln gewesen; ja, man geht auch heute noch vielfach von der Annahme aus, die Hamlet auferlegte That sei der Mord des Königs, und man stützt diese Annahme durch die andre, angeblich gar nicht zu bestreitende, daß die Handlung der Tragödie einer Zeit angehöre, in der die Blutrache als herrschend zu denken sei. Selbst Vischer, der sich im Uebrigen der von uns aufgestellten Ansicht anschließt, die wir sogleich darlegen werden, hält doch an dieser letzteren Annahme so fest, daß er das Recht, über den Hamlet auch nur mitzureden, Jedem abspricht, der hierin andrer Ansicht ist. Der Sachverhalt ist aber der, daß Shakspeare selbst an Blutrache gar nicht gedacht hat. Er schließt dieselbe als ein durch die Sitte Geheiligtes oder auch nur Gerechtfertigtes für die in seinem Hamlet dargestellte Welt von Anfang an ausdrücklich aus:

Ja, schnöder Mord, wie er im besten Falle ist —

läßt er den Geist des alten Hamlet sagen; Mord ist also immer „schnöde", der Geist verwirft ihn absolut. Damit ist dann auch das Zweite schon entschieden, daß dieser wenigstens nicht daran gedacht hat, seinem Sohn den Mord des Königs anzubefehlen, und sind jene Worte schon an und für sich ein fast ausdrückliches Verbot, durch Mord sich seines Oheims zu entledigen, so werden sie es vollends durch die spätere Mahnung:

Doch, wie du immer diese That betreibst,
Befleck' dein Herz nicht*).

---

*) Die Schlegel'sche Uebersetzung legt hier allerdings ein Mißverständniß nahe, sie läßt den Geist fortfahren: „Dein Gemüth ersinne Nichts gegen

In der That liegt denn auch Hamlet selbst der Gedanke an **Mord** ursprünglich völlig fern; er hat ein Verfahren im Sinn, **das** schon an und für sich mit der Rohheit einer Zeit der Blutrache im schärfsten Widerspruch steht, ein wirklich ganz modernes **und** civilisirtes Verfahren: er will den König vor Gericht stellen und ihn durch dieses — an den Galgen bringen, damit „des Himmels Geier sich mästen an dem Aas des Sklaven“. **Und** um das zu erreichen, will er dem Volk die That des Königs vorlegen, durch eine Rede es zur Empörung bringen und dann den leicht entthronten Mörder den Gerichten überliefern. So handelt später Laertes, nur daß dieser die Aufregung des Volks schon vorfindet, und daß Hamlet so handeln wollte, werden wir ihn gleich selbst aussprechen hören. Wir fügen noch hinzu, daß es nur der Anklage bedurfte; sie, vor dem „allgemeinen Ohr“ des Volks erhoben, würde schon genügt haben, den König zur Verantwortung zu ziehen.

Wenden wir uns nunmehr zu dem Monolog. Hier spricht es Shakspeare klar und bestimmt aus, warum Hamlet jenen Plan nicht ausgeführt hat und nicht ausführen konnte. Er entfaltet die erste reale Consequenz des von diesem vertretnen rein idealistischen Standpunkts, der seinen Halt allein im Menschengeiste finden will: Hamlet ist sich kaum der Heiligkeit der ihm auferlegten Pflicht wieder bewußt geworden, als er auch schon inne wird, daß seine Verzweiflung ihm allen Schwung der Seele, alle Begeisterungs- und Hingebungsfähigkeit geraubt hat; er hat seine ganze sittliche Kraft verloren, und er hat sie verloren, gerade weil ihm das Sittliche Lebensbedürfniß war; der Schmerz um die Entsittlichung der Welt hat ihn so ganz eingenommen, daß auch die heiligste und einfachste Pflicht keine Macht mehr über ihn hat; er ist stumpf und unempfindlich geworden selbst für die heilige Sache seines Vaters. Der Monolog schildert die Wir-

deine Mutter“, so daß jene Warnung auf Hamlet's Handlungsweise gegen diese bezogen werden könnte; im Original aber heißt es: Taint not thy mind, nor let thy soul contrive Against thy mother aught (nor hier = lat. neve).

kung, die diese Erkenntniß auf ihn übt. Wie sie ihm aufgegangen ist, ist klar: der Schauspieler hat ihm ein Bild der wirklichen inneren Ergriffenheit eines Menschen vor die Seele gestellt und gerade dieser muß sich Hamlet unfähig erklären, er

kann Nichts sagen, nicht für einen König,
An dessen Eigenthum und theurem Leben
Verdammter Raub geschah.

Mit dieser Erkenntniß seiner sittlichen Ohnmacht beginnt ein neues Stadium in seinem tragischen Prozeß; hatte sich sein Seelenleben bisher um die Entsittlichung der Welt gedreht und hatte er gewagt, selbst gegen die Weltordnung anzukämpfen: so ist er jetzt gezwungen, sich gegen sich selbst zu wenden; sein Kampf hat von jetzt an seine eigne sittliche Existenz zum Gegenstand, und hier zeigt sich nun der ganze Ernst der Gesinnung, die ihn vorher dazu geführt hatte, mit der Welt zu brechen. Jetzt, wo seine eigne sittliche Ohnmacht ihm in's Bewußtsein tritt, ist er nicht weniger streng gegen sich selbst. Es folgt hier jener fürchterliche Ausbruch, in dem er sich in den ärgsten Selbstbeschimpfungen alle Manneswürde und Mannesehre abspricht, und das Verdammungsurtheil, das er hier sich selber spricht, ist nicht etwa ein Ausfluß der heftigen Erregung des Augenblicks, sondern es ist der definitive Spruch seines wieder erwachten sittlichen Bewußtseins, ein Spruch überdies, der gar nicht anzufechten und unabweislich ist. Ist wirklich der Mord seines Vaters mit Allem, was denselben für ihn doppelt ergreifend macht, besonders mit seiner Liebe zu dem Ermordeten, nicht im Stande, ihn voll sittlicher Empörung zur Rache fortzureißen: so hat er auch kein Recht mehr, aufzuwallen und Rache zu nehmen selbst für die gröbsten persönlichen Beschimpfungen, und nur das will er sagen, nicht sowohl die Kraft als vielmehr das Recht spricht er sich ab, noch irgend welchen Angriff auf seine Person, auf seine doch verwirkte persönliche Ehre abzuweisen. –

Ziehen wir das Resultat, so ist es mit Hamlet nun schon dahin gekommen, daß es sich für ihn nicht mehr um die idealen

Interessen des Menschengeistes und deren Wahrung in der Welt, sondern nur noch um seine eigne sittliche Existenz, um seine persönliche Ehre handelt. Und wie tief er in der That bereits gesunken ist, das zeigt der wilde Ausbruch gegen den König, zu dem das Gefühl seiner Ohnmacht ihn hinreißt; hier spricht der niedrigste persönliche Haß aus ihm und dieser treibt ihn, sein Herz in Schimpfreden zu entladen, „wie ein Weibsbild, wie eine Küchenmagd". Damit aber tritt der Umschlag ein; eben diese Selbstentwürdigung und der Ausblick auf den völligen moralischen Ruin, den er vor Augen sieht, wecken ihn wieder zum Bewußtsein seiner selbst; er rafft alle seine Kraft zusammen und faßt den Entschluß zu handeln, zum ersten Mal faßt er die That mit vollem Ernst in's Auge. Hier tritt nun aber eine höchst unerwartete Wendung ein. Es zeigt sich plötzlich, daß Hamlet, dessen ganze Verzweiflung an der Welt bedingt ist durch die Unthat seines Oheims, noch nicht einmal absolute Gewißheit darüber hat, ob derselbe die That auch wirklich begangen hat. Hier, wo er zum Handeln schreiten will, tritt es ihm plötzlich entgegen, daß sein Glaube an dessen Schuld sich auf Nichts als die Aussage des Geistes stütze; die aber erscheint ihm als unzureichend, da der Geist „ein Teufel gewesen sein könne". Und selbst, daß die Enthüllungen desselben in vollem Einklang standen mit seinen eignen düsteren Ahnungen, gilt ihm jetzt nur als neuer Beweis für die Berechtigung seines Zweifels; der Teufel, meint er, habe vielleicht gerade seine Schwäche und Melancholie benutzt, um ihn zu täuschen und der ewigen Verdammniß zuzulocken.

Es ist Hamlet also Ernst mit seinem Zweifel*), nur um sich Gewißheit zu verschaffen von dem Verbrechen seines Oheims, beschließt er, diesem den Mord seines Vaters, wie der Geist denselben geschildert, in einem Schauspiel vorzuführen; es ist ihm aber auch Ernst mit dem Glauben an den Teufel und damit

*) Vgl. Gustav Freytag, Technik des Dramas, S. 108. Vischer in den Neuen kritischen Gängen und Döring S. 41 und 56. Auch Eduard Gans hat den Ernst dieses Zweifels bereits erkannt.

tritt ohne Frage ein störendes Element in die Handlung ein. Hamlet's Teufelsglaube ist wieder einer jener Ausflüsse des Aberglaubens der Zeit, auf die wir schon mehrfach hingewiesen haben und welche die Wirkung der Shakspeare'schen Dichtung in der That nicht selten beeinträchtigen; hier wird dieselbe jedoch nur insofern gestört, als in Hamlet's Bild ein dem Grundwesen desselben widersprechender Zug hineinkommt; im Uebrigen dient der Glaube, den ihm Shakspeare leiht, nur zur Motivirung seines Zweifels an der Aussage des Geistes, und daß er diesem Zweifel Raum gestattet, eh' er handelt, daß er sich bei seiner bloßen moralischen Ueberzeugung von der Schuld seines Oheims nicht beruhigt: das ist wieder ganz im Einklang mit seiner sittlichen Gesinnung und zeugt nur für den Ernst, mit dem er jetzt daran geht, seinen Entschluß auszuführen.

Noch Eins ist hervorzuheben: wie grell die Schuld Hamlet's hier heraustritt; er hat sich seiner Verzweiflung überlassen, obgleich er noch nicht einmal volle Gewißheit von dem Verbrechen seines Oheims hatte. War seine Verzweiflung schon an sich eine Schuld, war sie es doppelt für ihn, der eben zum Rächer der sittlichen Ordnung berufen ward, so steigert sich seine Schuld nun noch dadurch, daß er sich ihr überließ, ehe er nur daran dachte, sich Gewißheit über das Verbrechen zu verschaffen. Und diese Schuld wird nun zur Nemesis an ihm; schon in dem Augenblick, wo er den Willen zu handeln faßt, hat er die Kraft dazu verloren und gerade seine Verzweiflung hat sie ihm geraubt.

Shakspeare hat das Wirken der Nemesis, an dem der in dem Monolog geschilderte Aufschwung des Helden wieder scheitert, nicht dargestellt; er führt uns ohne Weiteres die Consequenz vor Augen, zu der die neue Niederlage Hamlet fortgetrieben hat: wo wir ihm wieder begegnen, steht er vor dem Selbstmord. — Daß wirklich seine sittliche Ohnmacht ihm wieder in's Bewußtsein getreten ist und daß diese ihm dann den Gedanken an den Selbstmord eingegeben hat, ist außer Zweifel. Der von vornherein gewaltsame Aufschwung, zu dem er sich im vorigen Monolog auf-

raffte, konnte sich natürlich nicht behaupten; unfähig, sich zu vergessen, hat er sich auf's Neue versenkt in den Zustand seines Innern; er hat erkannt, daß er auch nach Bestätigung der Aussage des Geistes durch den Selbstverrath des Königs nicht die Kraft zum Handeln in sich finden werde, und damit stand er dann wieder an demselben Punkte, von dem er im vorigen Monolog ausgegangen war: er muß sich wieder sagen, daß er kein Gefühl mehr hat für seinen Vater, daß wirklich seine ganze Gemüthskraft dahin ist und daß nicht einmal der Gedanke an seine persönliche Ehre noch Macht über ihn hat. Er steht also und jetzt definitiv vor der jedes Dritte unbedingt ausschließenden Alternative, entweder fortzuleben und sich selbst zu verachten, sich moralisch absolut nichtig zu sprechen — oder zu sterben. So motivirt sich der Gedanke an den Selbstmord, mit dem Hamlet wieder vor uns tritt, auch dieser ist rein das Product seines sittlichen Pathos: er will sterben, um dem für ihn jetzt unabwendbaren Loos der Selbstverachtung und Ehrlosigkeit zu entgehen, er will sich vor der Schmach erretten, weiter zu leben mit dem Bewußtsein, daß er seine ganze sittliche Kraft verloren hat und nicht einmal mehr fähig ist, sich seinem Vater hinzugeben. Und darin liegt dann auch schon ausgesprochen, daß er nicht bloß den Gedanken, sondern den wirklichen Entschluß gefaßt hatte, zu sterben; das Schwanken zwischen Sein und Nichtsein beginnt erst mit dem Monolog, an dessen Ende er selbst noch auf den vorher feststehenden Entschluß zurückblickt.

Es ist nun allerdings zuzugeben, daß neben seinem sittlichen Pathos noch andre Motive in Hamlet thätig sind. Er sehnt sich nach dem Tode; der Tod, der „das Herzweh und die tausend Stöße endet, die unsres Fleisches Erbtheil", ist ihm „ein Ziel, auf's Innigste zu wünschen"; er ist ferner lebensmüde; das Leben ist ihm eine Last, unter der er „schwitzt und stöhnt" und die er gern abwerfen möchte. Aber so bestimmt diese Motive als solche hervortreten, die ihm den Tod wünschenswerth machen: an seinem Entschluß haben sie keinen Antheil gehabt; selbst hier, wo er doch schon wieder schwankt, hält er daran wenigstens

fest, daß nur das Sittliche für ihn bestimmend sein darf; er fragt sich, „ob's edler im Gemüth", sich dem Schicksal passiv zu unterwerfen, oder sich gegen dasselbe aufzulehnen und durch freie That seiner Noth eine Ende zu machen. Er appellirt also selbst hier noch an seine Würde als sittlicher, gesinnungsvoller Mensch; nur wenn sie es ihm gestattet, will er den schon gefaßten Entschluß wieder aufgeben, und auch das ist ja nur eine Concession, die ihm durch sein wieder eingetretnes Schwanken abgenöthigt ist; vorher wollte er sterben, weil er überzeugt war, daß eben seine sittliche Würde ihm die Möglichkeit weiter zu leben abschnitt.

Woher nun aber dieses Schwanken? Wie erklärt es sich, daß er auch in diesem Entschluß, der doch nur seine eigne letzte Rettung zum Zweck hat, wieder irre wird, ja ihn schließlich ganz wieder aufgibt? Es erklärt sich daraus, daß er überhaupt nicht mehr fähig ist, irgend einen Entschluß festzuhalten. Wir stehen vor einer neuen Consequenz seiner Verzweiflung an Gott und Welt: da Nichts mehr wahres Interesse für ihn hat, da er sich an keine Sache mit ganzer Seele hinzugeben vermag, so ist sein Geist stets frei, die Dinge von allen Seiten zu betrachten; die Lähmung der unmittelbaren Kraft des Gefühls in ihm hat seinem Denken Raum geschafft, sich zu entfalten, kurz, er ist zum „Helden der Reflexion" geworden, und nun ist kein Entschluß mehr bindend für ihn, die Reflexion hält beständig Wache, tritt zwischen Entschluß und That und heißt ihn „stille stehen". Wie vorher der Entschluß zu handeln dem zu sterben Platz gemacht hat, weil die Sache seines Vaters ihn nicht so weit beherrschte, daß er es erreicht hätte, sich selber zu vergessen, so schwankt er jetzt wieder in diesem Entschluß, weil er selbst für seine eigne sittliche Existenz nur noch mit halber Seele empfindet, weil die Schmach des Weiterlebens mit dem Bewußtsein seiner gänzlichen sittlichen Ohnmacht, ja mit dem Fluch der Ehrlosigkeit nicht vermag, die Reflexion in ihm zu ersticken. Auch diesem Entschluß also „wird des Gedankens Blässe angekränkelt", die Reflexion führt ihm die „Träume" vor die Seele, die im Todesschlafe kommen können, und weckt damit die „Furcht vor Etwas nach dem Tode", die

ihn dann dahin führt, den vorher festbeschlossnen Selbstmord wieder aufzugeben. Diese Furcht Hamlet's aber, hinter der Vischer den „Aberglauben" Shakspeare's selbst zu sehen meint — was ist sie Andres als eine von den immer neuen Formen, in denen seine innere Haltlosigkeit sich ausprägt? Wie sollte er in demselben Moment, wo er vor seinem innern Richter fliehen will, Fassung genug haben, um dem ewigen Richter ohne Furcht entgegenzutreten? So lange wenigstens, als er seine Pflicht nicht erfüllt hat, genau so lange, als der Selbstmord ihn vor sich selber retten könnte, wird er den Muth zu ihm nicht in sich finden — eine furchtbare Ironie des Schicksals!

Es scheint also festzustehen, daß Hamlet das Schicksal auf sich nehmen wird, fortzuleben, beladen mit dem Fluch der Selbstverachtung. Allein wie soll er mit seinem sittlichen Pathos diesen Fluch ertragen? Es gilt, wenigstens den Versuch zu machen, demselben seinen Stachel für sein Bewußtsein zu nehmen. Und danach sehen wir ihn streben, sowie er seinen Vorsatz aufgegeben hat. Man betrachte ein Mal das Bild etwas näher, das er sich von den Leiden all' jener Andern vorführt, die, wie er sagt, sich auch nur durch die Furcht vor Etwas nach dem Tode von dem letzten entscheidenden Schritte zurückhalten lassen; die Leiden, die er hier nennt, sind:

der Zeiten Spott und Geißel,
Des Mächt'gen Druck, des Stolzen Mißhandlungen,
Verschmähter Liebe Pein, des Rechtes Aufschub,
Der Uebermuth der Aemter und die Schmach,
Die Unwerth schweigendem Verdienst erweist.

Zunächst ist bisher durchweg übersehen worden, daß die hier aufgeführten Uebel durchaus denjenigen entsprechen, die Hamlet selbst bedrücken und denen er sich eben noch durch den Selbstmord entziehen wollte. Es sind sämmtlich Kränkungen des persönlichen Stolzes oder richtiger der sittlichen Würde des Einzelnen, seines Selbstbewußtseins als sittlicher Persönlichkeit. Hamlet faßt sie zusammen als „der Zeiten Spott und Geißel" und schon diese Wendung berührt sich nahe mit den „Pfeil' und Schleu-

dern des wüthenden*) Geschicks" zu Anfang des Monologs; wir wissen überdies bereits, daß er gerade seine Manneschre gefährdet sieht durch seine Lage, und zum Ueberfluß sagt er es sogar ausdrücklich, daß auch er sich als einen Unterdrückten betrachtet: „Ich hege Taubenmuth", heißt es im vorigen Monolog,

mir fehlt's an Galle,
Die bitter macht den Druck, sonst hätt' ich längst
Des Himmels Gei'r gemästet mit dem Aas
Des Sklaven.

Die Uebereinstimmung also mit seiner eignen Lage ist vollständig; nun aber der Charakter jener Leiden. Es ist nicht wahr, daß sie schon an und für sich ebenso viele dringende Antriebe zum Selbstmord wären, wie Hamlet sie bezeichnet; im Gegentheil, als Kränkungen des Selbstgefühls sind gerade sie recht eigentlich geeignet, die Thatkraft aufzustacheln und zur Rache anzuspornen**), und was Hamlet selbst betrifft, so haben

*) outrageous = gewaltthätig, beschimpfend.

**) Daß dem wirklich so ist, wird schwerlich Jemand leugnen wollen; hieße es nicht, Fernliegendes hereinziehen, so brauchte man nur an die eben jetzt durch den „Uebermuth der Aemter" in Preußen hervorgerufne Stimmung zu erinnern und man hätte den Beweis geführt, daß hier nicht an Selbstmord als Wirkung der erlittnen Kränkung, sondern an energisches Gegenhandeln zu denken ist. Ist dem aber so, so wird man auch leicht erkennen, wie irrig die Rümelin'sche Auffassung ist, die in diesem Monolog eine der vielen „episodischen Einlagen" erblickt, die in den künstlerischen Organismus des Ganzen nicht sollen eingehn wollen, und in ihm gerade eine ihrer Hauptstützen zu erkennen meint. So weit entfernt ist dieser Monolog davon, herauszutreten aus dem objectiven Gang des Stückes, daß er vielmehr ein innerlich durchaus vermitteltes, wesentliches und integrirendes Glied desselben ist, wie wir das im Obigen gezeigt zu haben meinen. Wenn Shakspeare vom subjectiven Standpunkt aus seinen Zerfall mit dem Leben ausspricht, so führt er Mängel und Uebel der Welt auf, die in der Natur der Dinge selbst liegen oder doch das Ankämpfen des Einzelnen gegen sie von vornherein unnütz machen würden, Uebel vor Allem, bei denen er nur ideell betheiligt ist und die ihm die reine Verwirklichung des Ideals im Leben trüben oder ihr widersprechen. Dafür zeugt gerade das von Rümelin angeführte 66ste Sonet, das zu der Schilderung in unsrem Monolog in dieser Beziehung sogar in schneidendem

wir gesehen, daß sie auf ihn diese Wirkung in der That geübt haben; der Gedanke an den Selbstmord tauchte erst in ihm auf, als es sich bestätigt hatte, daß es ihm persönlich wirklich an „Galle“ fehle. Damit stehen wir vor einem ebenso sicheren wie wichtigen Resultat: Hamlet rückt jene Leiden und das Verhalten ihrer Träger in ein falsches Licht oder vielmehr: er sieht in dem passiven Verhalten aller dieser Menschen in Wahrheit gar nicht den Beweis ihrer „Furcht vor Etwas nach dem Tode“, die sie vom Selbstmord abhält, sondern allein den ihrer Ohnmacht zu energischem und rücksichtslosem Handeln; sie haben, wie er selber, die Kraft zur Rache nicht in sich gefunden, es fehlt auch ihnen „an Galle, die bitter macht den Druck“, sonst hätten sie denselben längst gewaltsam brechen oder rächen müssen. Daß dies wirklich die zu Grunde liegende Auffassung Hamlet's ist, dafür zeugt noch insbesondre der berühmte allgemeine Ausspruch über die Nichtigkeit menschlicher Thatkraft, bei dem er am Schluß des Monologs anlangt:

So macht Bewußtsein*) Feige aus uns Allen:
Der angebornen Farbe der Entschließung
Wird des Gedankens Blässe angekränkelt
Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck,
Durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt,
Verlieren so den Namen That.

Wo ist hier noch eine Spur der doch vorher so ausdrücklich in den Vordergrund gestellten Auffassung, daß alle jene Menschen zum Selbstmord schreiten würden, wenn nicht die Furcht vor Etwas nach dem Tod ihren Entschluß wieder lähmte? Die „Unternehmungen voll Mark und Nachdruck“ beweisen zur Genüge, daß Hamlet an eine andre und würdigere Wirkung der ihnen an-

Widerspruch steht. Und durfte denn Shakspeare seinen Hamlet, der gerade hier so gründlich an der Realität des Geistes zweifelt, daß er deshalb das Schauspiel aufführen, also dem König sein Geheimniß preisgeben will — durfte er ihn nicht von dem „Land“ sprechen lassen, „aus dem kein Wanderer wiederkehrt“?

*) Im Text: conscience. Schlegel's „Gewissen“ ist zu eng.

gethanen Schmach, an die wirkliche Erweckung ihrer Thatkraft dachte. Und damit stehen wir nun vor dem geheimen Motiv in seiner Seele, das ihn bestimmte, sich gerade diese, den seinigen so analogen Leiden und das passive Verhalten gerade dieser Menschen ihnen gegenüber vorzuführen: er will sich die Möglichkeit schaffen, fortzuleben, ohne doch dem Fluch der Selbstverachtung zu verfallen, er will die sittliche Verantwortlichkeit von sich abwälzen, wenn er nun doch noch fortlebt, ohne die Rache zu vollstrecken, und es gelingt ihm. Ist wirklich Keiner der sittlichen Empörung fähig, die zu muthigem, entschlossnem Handeln fortreißt, tritt bei Allen die Reflexion zwischen Entschluß und That: nun, so ist er ja persönlich frei von Schuld, denn dann ist seine Schwäche eine allgemeine, eine Wesensschranke des Menschen selbst. Er entgeht also der Qual der Selbstverachtung, aber — und das ist es nun, worauf es ankommt und worauf Shakspeare seinen ganzen weiteren Entwicklungsgang begründet — er entgeht ihr nur um den Preis seines ganzen bisherigen Selbstbewußtseins: er, der es gewagt hatte, sich zum Vorkämpfer des idealen Rechts des Menschengeistes aufzuwerfen, der mit seinem ganzen Wesen in seinem sittlichen Bewußtsein wurzelte, er kann dem Menschen nicht die Kraft absprechen, für seine persönliche Würde und deren höchste Interessen einzustehen, ohne sich selber aufzugeben und auf alle idealen Forderungen zu verzichten, die er bis dahin an sich gestellt hatte. Das ist der Ausgang der Kämpfe, in die das Scheitern seines Versuchs, über die Welt und die an seinem Vater begangnen Verbrechen zu lachen, ihn hineingeworfen hatte; so mächtig auch sein sittliches Bewußtsein gegen die sich ihm immer auf's Neue aufdrängende Erkenntniß seines wahren Seelenzustands reagirte: es hat sich doch als wahr erwiesen, daß mit seiner Verzweiflung an der Welt, die für ihn die an der Gottheit einschloß, seine sittliche Kraft, die unmittelbare Kraft seines Gemüths, dahin war. Bis hieher jedenfalls ist die Entwicklung Hamlet's rein das Product der innern Haltlosigkeit, der er mit der Zerstörung seines Glaubens an den Menschen und dem Bruch seines Bewußtseins anheimgefallen war.

Unmittelbar nach dieser entscheidenden Niederlage, die der allein auf sich selber fußende Menschengeist in ihm erleidet, in der Scene mit Ophelien, läßt Shakspeare zum ersten Mal die religiöse Seite des Grundmotivs des Stückes bestimmter in den Vordergrund treten. Daß Hamlet's idealistischer Glaube an den Menschen an der ihm in König und Königin entgegentretenden Sündhaftigkeit des menschlichen Wesens gescheitert war, haben wir gesehen; hier nun läßt Shakspeare diese auch in sein Bewußtsein eintreten, und da ist es unverkennbar, daß er selbst dabei von dem protestantisch-christlichen Standpunkt ausgegangen ist, dem Glauben an die Gnade. Er schildert nämlich das Elend, dem gerade der edle Mensch verfällt, wenn das Bewußtsein seiner Sündhaftigkeit ihm aufgeht und er nun Nichts hat, was ihn mit sich selbst versöhnen könnte. Es muß noch hervorgehoben werden, daß Ophelia es ist, gegen die er Hamlet dieses neue Erlebniß aussprechen läßt; darin liegt wieder ein schlagender Beweis für die tiefe innere Bedeutung, die er selbst der Liebe seines Helden beilegen wollte, und in der That spricht sich diese in der ganzen Scene auf das Ergreifendste aus und ist selbst von Solchen so empfunden worden, die Hamlet sonst nur als den Helden oder vielmehr als das Opfer der Reflexion betrachten*). — Ophelien

*) Wir haben hier besonders Rötscher im Auge, diesen feinfühlenden Aesthetiker, der sich um Shakspeare's Charaktere die größten Verdienste erworben hat und dessen edler Auffassung auch wir vielfache und tiefe Anregungen verdanken. Rötscher erwähnt hier eines Schauspielers P. A. Wolf, der vor Allem in dieser Scene mit Ophelien „das ganze Gemüthsleben Hamlet's mit einer Klarheit enthüllte, welche über den Charakter des Werkes selbst ein helles Licht verbreitete. Die Selbstverachtung, der Hohn gegen das auf seine Tugend stolze Weib, die Ironie über die weibliche Sündhaftigkeit und dann wieder die unendliche Wehmuth und Innigkeit, welche durch die düstre Melancholie und die Zerrissenheit hindurchbrechen. — Alles kam hier zu seinem vollsten Recht. Der Ton, in welchem Wolf namentlich die immer wiederkehrende Mahnung: „Geh' in ein Kloster! „und das Lebewohl sprach, ließen uns in die Tiefen eines unendlichen Schmerzes blicken, welcher sich in diese Worte gleichsam zusammenfaßte."

also legt er das Bekenntniß seiner Sündhaftigkeit ab und er thut es, um ihr zu erklären, warum er sie verlassen habe; der sündhafte Mensch ist eben der Liebe überhaupt nicht fähig: „Ich liebte Euch einst“, sagt er und fährt dann fort: „Ihr hättet mir nicht glauben sollen; denn die Tugend kann sich unserm alten Stamm nicht so einimpfen, daß wir nicht Geschmack von ihm behalten sollten. Ich liebte Euch nicht.“ Hier ist besonders der „alte Stamm“ bezeichnend; Hamlet streift mit diesem Ausdruck geradezu auf das religiöse Gebiet und ebendas gilt von der folgenden Schilderung, die nun seine ganze trostlose Verzweiflung ausspricht: „Ich selbst bin leidlich tugendhaft; dennoch könnte ich mich solcher Dinge anklagen, daß es besser wäre, meine Mutter hätte mich nicht geboren. Ich bin sehr stolz, rachsüchtig, ehrgeizig; mir stehen mehr Vergehungen zu Dienst, als ich Gedanken habe, sie zu hegen, Einbildungskraft, ihnen Gestalt zu geben, oder Zeit, sie auszuführen. Wozu sollen solche Gesellen wie ich zwischen Himmel und Erde herumkriechen?“ Das ist gewiß ein schauerliches Bild des Menschen und schauerlicher noch wirkt es dadurch, daß Hamlet es entwirft und von sich selbst entwirft, er, der ausging von der Vergötterung des Menschen — aber darin gerade liegt der Beweis, daß es Shakspeare Ernst war mit diesem Bilde: sein Hamlet ist eben die Kritik des Standpunkts, der seinen Halt allein in dem eignen Menschengeiste finden will, und insofern die Unhaltbarkeit dieses Standpunkts an dem innern Elend Hamlet's hier besonders lebendig heraustritt, insofern, kann man sagen, verbreitet gerade diese Scene mit Ophelia ein helles Licht über den Charakter des ganzen Werkes*). Die Idee des Glaubens an die Gnade oder, wenn man lieber will, der Hingebung an Gott, sie schwebt über dieser Scene, wie sie in der That über der ganzen Dichtung schwebt, hier aber läßt sie der Contrast mit dem schauerlichen Bilde der Sündhaftigkeit des Menschen fast handgreiflich in die Handlung hereintreten: es wird hier klar, daß Hamlet zu Grunde geht, weil ihm das eigentlich religiöse

*) Vergl. die vorige Anmerkung.

Moment fehlte, das, wenn es in ihm vorhanden war, seine ganze tragische Entwicklung schon an ihrem Ausgangspunkte abgeschnitten haben würde.

Bis zu welcher Stufe der Resignation auf sich selber Hamlet schon herabgestiegen ist, dafür zeugt, daß er das Schauspiel jetzt noch vor sich gehen läßt. Die Kraft zur That hat er sich, wie wir sahen, ausdrücklich und entschieden abgesprochen; es kann also nicht mehr davon die Rede sein, daß er auch jetzt noch den Gedanken hätte, sich durch das dem König abgezwungne Geständniß den Weg zur That zu bahnen; läßt er das Schauspiel aber vor sich gehen ohne diesen Gedanken oder vielmehr ohne den festen Entschluß dazu, so heißt das nichts Andres als: er liefert dem König sein Geheimniß in die Hände und schneidet sich damit auch die äußere Möglichkeit der That ab. So stehn die Dinge und Shakspeare leiht ihm sogar ausdrücklich volles Bewußtsein über diese Bedeutung des Schauspiels; die Worte, die Hamlet zu Anfang der Scene zu dem Schauspieler spricht, lassen keinen Zweifel, daß er sich dieselbe klar vor Augen gestellt hat: „Bitte", sagt er, „sprecht die Rede, wie ich sie Euch vorsagte, . . . (sonst) wäre es mir ebenso lieb, wenn der öffentliche Ausrufer meine Verse spräche." Die Verse, die Hamlet hier im Sinne hat, sind die von ihm selbst eingelegten, es ist die Rede, die der Neffe des Königs im Stück zu sprechen hat, ehe er demselben das Gift in's Ohr träufelt; gerade sie spricht, wenn auch immer noch dunkel und mehr andeutend, die That des Königs aus; daher will Hamlet sie vor Allem angemessen vorgetragen hören, sie darf ihre Wirkung nicht verfehlen oder „es wäre ihm ebenso lieb, wenn der öffentliche Ausrufer seine Verse spräche". Man sieht: daß er sein Geheimniß zu verrathen im Begriff steht, weiß er, er will es nur nicht umsonst preisgegeben haben, es nicht geradezu auf die Straße werfen, und was er dafür zu erlangen strebt, ist einzig und allein die Gewißheit, ob der König das Verbrechen wirklich begangen hat; an die That, die sich früher unmittelbar an die Gewißheit schließen sollte und die allein die Preisgebung des Geheimnisses rechtfertigen konnte,

denkt er jetzt so wenig, daß er sie selbst Horatio gegenüber nicht einmal in Aussicht stellt! Welche Seelenstimmung aber eine solche, ihm noch dazu durch keine äußere Nöthigung abgezwungne Handlungsweise voraussetzt, dafür hat man einen Maßstab, wenn man sich des feierlichen Eides erinnert, durch den er einst seine Freunde verpflichtete, dasselbe Geheimniß zu bewahren, das er jetzt dem Einzigen hinwirft, vor dem es Geheimniß bleiben sollte.

Es ist offenbar: wir haben hier einen Menschen vor uns, der aufgehört hat, auf sich selbst und sein Wirken Werth zu legen, und sich fallen läßt, und so schildert ihn auch die dem Schauspiel unmittelbar vorausgehende Unterredung mit Horatio. Es ist dies die schöne Scene, wo er Horatio einen Blick in sein Herz thun läßt und ihn im Gegensatz zu sich selber als einen Mann preist, der „Stöß' und Gaben vom Geschick mit gleichem Dank genommen"; er versichert ihn seiner Liebe und es ist kein Zweifel, daß er ihn auch jetzt noch hoch hält und ihm seine Freundschaft dankt — aber wie schmerzlich bricht dennoch die Sehnsucht nach einem Freunde durch, der ihn hätte verstehen können, wie der ruhige, fast stoische Horatio es nicht kann:

Gebt mir den Mann, den seine Leidenschaft
Nicht macht zum Sklaven, und ich will ihn hegen
Im Herzensgrund, ja, in des Herzens Herzen.

Ein solcher Freund, von gleicher Erregbarkeit wie er selber und doch ruhig wie Horatio, hätte ihm einen Halt geben, ihn retten können, will er sagen, aber er spricht es nicht einmal aus: „Schon zu viel hievon", schließt er, zum Zeichen, wie gänzlich er sich aufgegeben hat; es ist nicht einmal mehr der Mühe werth, von seinem doch nicht mehr abzuwendenden Schicksal auch nur zu reden! Daß eine solche Resignation, die die ganze eigne Berechtigung des Menschen aufhebt, nicht denkbar ist ohne eine, wenn auch momentan zurückgedrängte Bitterkeit auf Welt und Schicksal, sieht man leicht, und bei Hamlet muß dieselbe um so mehr vorhanden sein, als in seiner tiefsten Seele beständig das nagende Gefühl arbeitet, daß er nicht einmal eigentlich schuldig ist an seinem Loose; nur Leidenschaft, tiefe, gewaltige Erregbarkeit hat

er sich vorzuwerfen, sie hat bewirkt, daß er nicht wie Horatio die Stöße des Geschicks mit gleichem Danke hingenommen wie seine Gaben, aber diese Leidenschaft ist eine Mitgift seiner Natur, „worin wir schuldlos", sagt er schon im ersten Act, „weil die Natur nicht ihren eignen Ursprung wählt". Und dann — was Andres hat ihm seinen Halt geraubt als gerade seine sittliche Erregbarkeit? Also verloren, rettungslos verloren und doch auch bei ernster Selbstprüfung außer Stande, sich selbst Schuld beizumessen, ein Opfer seiner Natur, die seine Erlebnisse aus den Angeln gehoben haben!

Diese Stimmung Hamlet's muß man sich nahe zu bringen suchen, um die wahrhaft furchtbare Entwicklung zu begreifen, in die ihn Shakspeare mit der jetzt folgenden Schauspielscene hineintreibt. Es ist der letzte verzweifelte Versuch, über das Gefühl seiner Ohnmacht hinauszukommen und Herr zu werden über die Welt: Hamlet verfällt dem Bösen. Die Bitterkeit auf Welt und Schicksal trägt den Sieg davon, sie weckt die dämonischen Mächte seines eignen Innern, als deren Werkzeug er nun Alles um sich her moralisch zu vernichten strebt. — Man kann es ordentlich verfolgen, wie sich das Dämonische in ihm entwickelt. Zum ersten Mal steht er dem König wieder gegenüber, ihm, der ihn einst lehrte, „daß Einer lächeln kann und immer lächeln und doch ein Schurke sein". Jetzt mahnt er ihn an seine feierlichen Rachegelübde, an die Versprechungen, die er sich selbst gegeben, ihn zur Rechenschaft zu ziehen. Er vergleicht sich einem Chamäleon: „Ich lebe von Luft", sagt er, „bin vollgestopft von Versprechungen; man kann Kapaunen nicht besser mästen." Welch' ein furchtbar schneidender Hohn gegen sich selbst in diesen Worten liegt und wie wenig ein Hinweis auf die Narrenkappe, die Hamlet hier wieder aufsetzt, die Bedeutung desselben für seine Seelenstimmung aufzuheben vermag, das wird unmittelbar verständlich, wenn man erwägt, was es ihm, dem einstigen Idealisten, kosten muß, sich sein eignes Wesen in dem Ekel erregenden Bilde eines Kapauns gegenständlich zu machen! So wendet sich also nun sein Hohn — zur Rache für diese ihm abgezwungene Selbstentwürdi-

gung — gegen die Andern: auch sie will er vor ihrem eignen Bewußtsein moralisch vernichten. Die Macht dazu hat er theils in seiner geistigen Superiorität, theils in seiner moralischen Ueberzeugung von der Schuld des Königs und der Königin, und daß er sie hat und gleichzeitig auch die Gelegenheit vor Augen sieht, sie nach Herzens Lust zu üben: das gibt ihm die schauerliche Ruhe, ja, man kann fast sagen: das Behagen, das er in dieser Scene empfindet und durch das nur hin und wieder die dämonische Gluth seines Innern durchblitzt. Das Hauptziel seines Vernichtungsdranges bleibt natürlich der König; ihm kündigt er sogar ausdrücklich das Nahen seiner Rache an. Als der „Neffe des Königs" im Stücke auftritt, um die Verse zu sprechen, die Hamlet selbst hinzugedichtet hat, da greift er sogar direct in die Handlung ein und ruft, zum König gewandt, die Worte: „Es brüllt um Rache das Gekrächz des Raben!" Und wie auserlesen boshaft, wie raffinirt grausam spielt er mit seinem Opfer, sowohl ehe er die „Mausefalle" zuschlagen läßt, als nachher, wo er dem mehr Ueberrumpelten als Ueberlisteten das auserlesene Italienisch rühmt, in dem das Stück geschrieben ist! — Aber wenn auch der König das Hauptziel seines Hohns ist, die Andern trifft derselbe darum nicht minder; man sehe nur, mit welchem schadenfrohen Händereiben er seiner Mutter „Wermuth" reicht, wie er den nichtigen alten Polonius selbst nicht verschont und wie er nun gar Ophelien martert, die Arme, die hier erleben muß, daß ihr eigner Geliebter sie als ein in sinnlichen Vorstellungen schwelgendes Wesen ansieht, und die damit hier schon an der Schwelle des Wahnsinns steht! Und nun erst die Befriedigung, die sein Werk ihm schafft, diese bis zu fast wahnsinnigem Jubel gesteigerte Exaltation seines ganzen Wesens, die sich schon darin ausprägt, daß er kaum noch anders als in Versen sprechen kann, und die ihn so weit fortreißt, daß er die jetzt bestätigte Umkehr der sittlichen Ordnung mit allen Zeichen der vollsten Befriedigung begrüßt! Hier erreicht er es wirklich, über die verkehrte Welt, in der er lebt, wenn nicht zu lachen, so doch aufzujubeln. Ihren Gipfel erreicht aber diese Stimmung erst in der schauerlichen Schadenfreude, mit der der Triumph

über den König ihn erfüllt; diesen zu feiern, genügen ihm selbst die Verse nicht mehr, mit denen er ihn besingt, da muß Musik dabei sein, und wie wahnsinnig ruft er nach Musik, nach Flöten!

Daß diese Stimmung Hamlet's Nichts ist als die Wirkung des in ihm frei gewordnen dämonischen Vernichtungsdranges, der sein Ziel erreicht und dadurch ihn dem Bewußtsein seiner Ohnmacht für den Augenblick entrissen hat, ist klar. Nun ist aber der Sieg nur ein moralischer gewesen, die Lage selbst ist unverändert und Hamlet erfährt bald, daß die Welt ihm noch ebenso gegenübersteht wie vorher — was Wunder also, wenn jene Stimmung, die ja überdies wieder nur der Ausdruck und die Wirkung seiner gänzlichen Haltungslosigkeit war, in Wuth umschlägt und der Drang nach äußerer Bethätigung seines Grimmes sich seiner bemächtigt? Man hat bisher den Grund, weshalb Hamlet den König, als er ihn betend findet, nicht tödtet, meistens in dem Wiedererwachen seiner alten Thatscheu gesucht; sehr natürlich, denn man sträubte sich gegen die Annahme, es sei Hamlet Ernst mit dem von ihm ausgesprochnen wahrhaft teuflischen Motiv, den König nicht bloß zu ermorden, sondern ihn zugleich der ewigen Verdammniß zu überliefern. Dennoch hält ihn wirklich nur dies Motiv von dem Mord zurück. Schon in dem Monolog am Schluß der zweiten Scene fühlt er sich wie von der Hölle angehaucht:

> Jetzt tränk' ich wohl heißes Blut
> Und thät' so bittre Dinge, die der Tag
> Mit Schaudern säh'.

Es ist eben Ernst mit der Entwicklung des Dämonischen in ihm, und auch Goethe läßt den, Hamlet nahe verwandten, nur ungleich weicheren Werther dahin kommen, daß er wünscht, es möchte ihm irgend Jemand zu nahe treten: „daß ich ihm den Degen durch den Leib stoßen könnte; wenn ich Blut sähe, würde mir es besser werden." Und merkwürdig! so kommt es dann mit Hamlet: als er Blut gesehen, als er Polonius den Degen durch den Leib gestoßen hat, da ist es, als ob plötzlich Alles, was bis dahin auf ihm gelastet hatte, von ihm genommen wäre. Mit dem Morde des Polonius erreicht jene fürchterliche Stimmung, von der sich

Hamlet widerstandslos hatte hinreißen lassen, ihr Ende, nur die mächtige Erregung seiner Lebensgeister behauptet sich noch fort und diese entreißt ihn nun zum ersten Mal der vorher so schmerzlich empfundnen Ohnmacht, daß er „Nichts sagen kann“ für seinen Vater. Höhere und zugleich glühendere Beredtsamkeit hat Shakspeare keinem seiner Charaktere geliehen als in dieser Scene Hamlet; die Worte, in denen er ihn die Ehe seiner Mutter mit dem Bruder ihres ersten Gatten und dann seinen Vater in Contrast mit diesem schildern läßt, stellen ihn selbst hin als einen der größten Redner aller Zeiten. Und in dieser, ganz von heiliger Gluth für die sittlichen Ideen dictirten Schilderung tritt denn auch die Lösung des tragischen Räthsels, das Hamlet der Kritik bis jetzt gewesen ist, fast handgreiflich zu Tage und er selber gibt sie; er gibt sie wenigstens soweit, als er uns hineinsehn läßt in die Zerstörung seines Glaubens an das Gute; denn diese ist das eigentliche Thema jener unvergleichlich beredten Worte, in denen die That seiner Mutter „laut brüllt und donnert im Verkünden“; man muß die Rede selber lesen, um es nachzufühlen, wie die ihm in der Heirath seiner Mutter entgegentretende sittliche Gesunkenheit, zu der dann die vollendete Schlechtigkeit seines Onkels noch hinzukam, ihn der Verzweiflung überliefern und ihn gerade durch die Macht und Tiefe seiner sittlichen Empfindung dahin bringen konnte, daß er überhaupt keiner lebendigen Empfindung, vor Allem aber der sittlichen Empörung und Begeisterung nicht mehr fähig war, ohne die er auch den Muth zu seinem Rachewerk nicht fassen konnte. Und wenn er hier nun Alles von der Seele wälzt, was bis dahin so schwer auf ihm gelastet hatte, wenn sein ganzer unendlicher Schmerz endlich Gestalt gewinnt in seinem Innern, daß er ihn aus sich herausstellen, ihm Worte geben kann: ist es da so gänzlich unbegreiflich, daß er für den Augenblick unempfindlich ist für den Tod, den er Polonius gegeben hat? Muß man nicht die Frage vielmehr so stellen: war es möglich, daß er in diesem Augenblick ihn *nicht* vergessen sollte? Wir meinen: wer sich in Hamlet's tragischen Prozeß *vertieft*, nicht bloß von außen mit der Reflexion ihm folgt, dem wird es gar nicht ein-

fallen, zwischen dem sittlichen Pathos seiner Rede und seinen blutbefleckten Händen einen Widerspruch zu finden. Daß Blut an diesen Händen klebt, kann den Eindruck der Scene nur steigern; es gibt demselben den tragischen Charakter.

Die Kämpfe Hamlet's nähern sich ihrem Ende, der Mord des noch dazu schuldlosen Polonius, zu dem sein letztes furchtbares Ankämpfen gegen das Schicksal ihn geführt hat, hat seine Kraft gebrochen, er geht mit raschen Schritten seinem Untergang entgegen. Dies Stadium seines tragischen Prozesses ist, was man auch sagen mag, von tief ergreifender Kraft. Er ist auch hier noch der Repräsentant des Menschengeistes, er identifizirt sich fort und fort mit diesem und hat kein Interesse, das nicht in ihm wurzelte, aber die Entwicklung ist jetzt dahin fortgetrieben, daß er nun selbst die Nichtigkeit desselben verkündigen muß. Er verkündigt gleichsam die Thronentsagung des Menschengeistes; durch seinen Mund entsagt derselbe förmlich und feierlich allen seinen Herrscherrechten, er verzichtet nicht nur auf seine Selbstständigkeit und seine Forderungen an die Welt, sondern in der That auf jeden eignen Werth und allen substanziellen Gehalt, er spricht mit einem Worte durch Hamlet seine absolute Nichtigkeit und Ohnmacht aus. Diese Stellung Hamlet's zu den allgemeinen Interessen, die nach wie vor sein ganzes Inneres beherrschen, führt uns noch ein Mal zu der ihm so oft zum Vorwurf gemachten Unempfindlichkeit für die Leiden, die er Anderen bereitet; man ist gar nicht berechtigt, von ihm tiefe persönliche Theilnahme zu fordern für Polonius, für Rosenkrantz und Guildenstern, selbst für Ophelien; er hat keinen Raum in seiner Brust für andre Empfindungen, als die sich an die Größe und Hoheit des Menschengeistes knüpfen; hat ihn doch selbst das Schicksal seines Vaters nicht einmal wahrhaft zu ergreifen vermocht! Und was ihn vor jedem unbefangnen Richter unmittelbar freispricht, das ist, daß er auch für sich selbst mit dem Moment des Einsturzes seiner Ideale auf jedes persönliche Glück Verzicht gethan hat, auf jene „thörichten Erinnerungen", die einst sein Glück ausgemacht hatten, selbst auf seine Liebe zu Ophelien. Diesem Verzicht wenigstens ist

er treu geblieben, er hat seitdem nur noch für die allgemeinen Interessen gekämpft und gelitten, und in diesem Sinne wirkt auch der Mord des Polonius auf ihn.

Es ist eine tiefe Kluft zwischen der Stimmung Hamlet's in der Schlußscene des dritten Acts und derjenigen, in der wir ihn im vierten wiedertreffen; vorhanden ist die innere Vermittlung, aber man muß weiter zurückgehen, um sie zu finden, hier ist Nichts als jäher Absturz, ein Fall, der um so tiefer ist, je schwungvoller und höher die vorausliegende Erhebung war. Wie ganz in die ideale Sphäre emporgetragen erscheint Hamlet in der Unterredung mit seiner Mutter! Der Bruch seines Innern ist aufgehoben, in voller Selbstvergessenheit findet er zum ersten Mal Worte für die That seiner Mutter und das, was sie ihm bedeutet hat; die Last, die ihn so lange am Boden hielt, ist abgeworfen, und als nun seine Begeisterung sich zur Ekstase steigert, als der Geist seines Vaters vor ihn tritt, dies Mal als Vision*) und deshalb nicht als strenger Richter, um Rechenschaft von ihm zu fordern, sondern voll Milde, zu ihm redend, was sein eignes Inneres ihm sagt: da leiht er ihm auch Worte der Milde für seine Mutter, und wie herrlich bricht nun der ideale Kern seines Wesens, die Reinheit und sittliche Hoheit seiner Gesinnung durch! Er steht vor ihr wie ein Abgesandter des Himmels, der sie zu retten berufen ist, der ihr den Weg zeigen will, sich loszureißen von der Sünde, und so ganz ist er hingegeben an diese seine Aufgabe, so ausschließlich erfüllt ihn sein sittliches Pathos, daß er nicht einmal daran denkt, seiner Mutter den Mord seines Vaters klar

*) Daß Shakspeare diese zweite Erscheinung des Geistes als Vision gemeint hat, scheint uns sicher. Sie entspringt aus der furchtbaren Leidenschaft, in die Hamlet der Gedanke an seinen Oheim hineintreibt, an dem er die Rache noch nicht vollzogen hat. Eben dieses Bewußtsein, das durch das so lebhaft heraufbeschworne Bild des „geflickten Lumpenkönigs“ in ihm geweckt wird, ruft ihm seinen Vater vor die Seele, der in dieser Stimmung dann alsbald leibhaft vor ihn tritt. Der alte König ist hier offenbar ein ganz Andrer als bei seinem ersten Erscheinen, und auch der Umstand ist von Wichtigkeit, daß Hamlet ihn dies Mal allein sieht. Seine Mutter erklärt ihn gerade wegen dieser ihr unsichtbaren Vision für wahnsinnig.

darzulegen; sie hat auch nach der langen Unterredung keine Ahnung davon, daß der König ihren ersten Gatten ermordet hat. Und diese völlige Hingegebenheit an die sittliche Idee ist es nun auch, die Hamlet hier noch über den Mord des Polonius hinaushebt, sie macht es unmöglich, daß ihm die ganze Bedeutung seiner That schon in's Bewußtsein treten sollte; er erklärt zwar, er bereue sie (I do repent), aber er meint doch, sie vertreten zu können, er fühlt sich eben jetzt als das Werkzeug und den Diener der Vorsehung, und wenn er auch schon ausdrücklich hervorhebt, daß diese nicht bloß Polonius, sondern auch ihn habe strafen wollen, so ist er doch noch weit davon entfernt, sich klar gemacht zu haben, was es bedeuten will, daß er nun selbst zum Mörder geworden ist.

Das ist Hamlet's Stimmung am Schluß des dritten Acts und nun sehe man, wie wir ihn zu Anfang des vierten wiederfinden. „Wo ist Polonius?" fragt der König. „Beim Nachtmahl", lautet die Antwort, „nicht wo er speist, sondern wo er gespeist wird. . . . Wir mästen alle andern Creaturen, um uns zu mästen, und uns mästen wir für die Maden." Noch Niemand hat in diesen schauerlichen Worten Nichts als einen Ausfluß der Narrenrolle Hamlet's gesehen; selbst Vischer, der schärfste unter seinen Anklägern, gibt zu, daß eine „furchtbare Bedeutung" in ihnen liege, und sicher ist dem so; sie sprechen eben die neue Umwandlung aus, die der Mord des Polonius in seiner Anschauungsweise hervorgebracht hat, sie sind die erste wirkliche Verkündigung der Nichtigkeit des Menschen. Seit Hamlet zum Mörder geworden, ist dem Leben auch der letzte Inhalt für ihn genommen, seitdem ist der Mensch, dies einst von ihm vergötterte Wesen, „die Zierde der Welt, das Urbild alles Lebendigen", nur noch dazu da — „die Maden zu mästen". Jetzt erst ist der Gegensatz zu seiner frühern Lebensanschauung, deren begeisterte Schilderung er einst mit den Worten schloß: „Ich habe keine Freude mehr am Menschen", vollendet — in der That, mit diesem von ihm selbst entworfnen Bilde seiner ursprünglichen Anschauung des Menschen muß man seine Aussprüche in diesem und dem folgenden Act und

vor Allem die Stimmung, aus der sie fließen, zusammenhalten, um einen Maßstab zu haben für die furchtbare Umwandlung, die mit ihm vorgegangen ist, für die Tiefe der Verzweiflung, die jetzt von ihm Besitz genommen hat und die sich immer noch steigert. Der Ansicht, die Hamlet in diesem letzten Stadium seines Prozesses für innerlich im Wesentlichen unversehrt erklärt, fehlt jede Spur von Verständniß sowohl für das Ganze des Stückes wie insbesondre für das eigenthümlich Tragische in dem Entwicklungsgang des Helden.

Interessant ist der Einblick in Hamlet's Inneres, den uns Shakspeare bei Gelegenheit seiner Wegsendung nach England eröffnet. Die Wegsendung selbst nebst dem an sie geknüpften Befehl für den englischen Vasallen, ihn unverweilt hinzurichten, ist die Folge des Schauspiels, ist also Hamlet's eignes Werk, sie schneidet ihm nun wirklich auch die äußere Möglichkeit der That ab und er ahnt natürlich auch ihren eigentlichen Zweck. Dennoch hat er ihr keinerlei Hinderniß entgegengesetzt; widerstandslos und dem Anschein nach, ohne daß auch nur der Gedanke in ihm auftauchte, jetzt noch das Volk zu seinem Beistand aufzurufen, gehorcht er dem Befehl des Königs. Wir werden sogleich sehen, ein wie grelles Licht Shakspeare auf diese seine Unthätigkeit fallen läßt; hier beleuchtet er seine Schwäche noch von einer andern Seite. Hamlet ist schon Gefangner und in der Hand des Königs. Da bietet ihm der Himmel noch im letzten Augenblick und in fast wunderbarer Weise eine Gelegenheit zur That, wie er sie günstiger und sogar bequemer gar nicht finden könnte. Er trifft auf das völlig schlagfertige Heer des Fortinbras, desselben kühnen und unternehmenden jungen Helden, der seinen Oheim schon ein Mal mit Krieg bedroht hat, ihm aber freundlich gesinnt ist. Ein Wort von ihm, eine rasche Darlegung seiner Lage und des Verbrechens des Königs, und er könnte fast mit Sicherheit darauf rechnen, Fortinbras für ihn Parthei ergreifen zu sehen; noch ein Mal ist es in seine Hand gelegt, seinen Vater zu rächen, und dies Mal handelt es sich zugleich um seine eigne Rettung.

Man hat bekanntlich das plötzliche Erscheinen des Fortinbras vielfach als müssig und zweckwidrig bezeichnet, und wirklich, wenn es keinem andern Zweck dienen sollte, als Hamlet Gelegenheit zu einem Monolog zu bieten, so würde der Tadel nicht abzuweisen sein. Aber wir meinen, daß Shakspeare's Intention trotz der Schwierigkeit, die der wieder ganz in Hamlet's Inneren verlaufende und von ihm selbst absichtlich verdeckte Vorgang bot, deutlich ausgeprägt ist. Es kommt hier Alles auf die Darstellung des Schauspielers oder auf die eigne Vertiefung an. Man betrachte nur Hamlet's Auftreten zu Anfang dieser Scene etwas näher. Er tritt den Hauptmann an, spricht zu ihm voll Hast und innerer Unruhe, fragt ihn: „Weß sind die Truppen?“ „Wozu bestimmt? ich bitt' Euch!“ „Wer führt sie an?“ Es ist offenbar: er sieht in diesen Schaaren nicht nur einen „Sporn“, sondern auch ein Werkzeug seiner Rache; er hält es für möglich, sie für sich zu gewinnen, und der Gedanke blitzt in ihm auf, ehe es zu spät ist, den Versuch zu wagen. Aber wieder tritt ein Mal die längst zur Thatsache gewordne Schwunglosigkeit seines Gefühls — er nennt sie „viehisches Vergessen“, natürlich der Sache seines Vaters — und dann die durch sie bedingte Macht der Reflexion dazwischen,

Ein banger Zweifel, welcher zu genau
Bedenkt den Ausgang —

und nun sagt er sich zwar selber, daß dieser Gedanke,

Zerlegt man ihn, ein Viertel Weisheit nur
Und stets drei Viertel Feigheit hat —

aber er hat doch nicht die Kraft, über ihn hinauszukommen, und da er wieder genöthigt ist, seiner Schwäche nachzugeben, so gesteht er sich auch nicht einmal, daß er überhaupt daran dachte, Fortinbras für seine Sache zu gewinnen; im Gegentheil, mit durch und durch geschraubter und im höchsten Grade künstlicher Sophistik redet er sich ein, daß er von Anfang an in Fortinbras Nichts weiter als ein abstractes Heldenideal gesehen habe, ja, er gelobt sich sogar feierlich, ihm von jetzt an nachzueifern; er, der Gefangne und absolut Ohnmächtige, ruft zum Schluß pathetisch aus:

O, von Stund' an trachtet
Nach Blut, Gedanken, oder seid verachtet!

Wie widersinnig dieser Vorsatz ist, erkennt man leicht; wenn Fortinbras Hamlet überhaupt eine Mahnung ist — und darauf ist ja der ganze Monolog begründet —, so kann diese Mahnung nur auf die Gegenwart gerichtet sein: er soll die letzte, ihm eben jetzt gebotne Gelegenheit benutzen und Fortinbras für sich gewinnen. Daß er wirklich diesen Gedanken ursprünglich gehegt, ja daß er ihn noch während seines Monologs nicht ganz aufgegeben hat, das bestätigt er sogar selbst, zwar unwillkürlich oder unbewußt, darum aber nur um so bestimmter und entscheidender; er schreibt sich nicht nur „Grund und Willen", sondern auch „Kraft und Mittel" zu, er, der, wie gesagt, jetzt absolut ohnmächtig und hülflos ist! Gleichwohl hat er Recht, er denkt auch hier an die „Kraft und Mittel", die das Heer des Fortinbras ihm bieten würde, er liebäugelt gleichsam mit der noch immer winkenden Gelegenheit. Und so nennt er auch die Vernunft hier nur deshalb in so merkwürdig prägnanter Weise die Kraft „vorauszuschaun und rückwärts", weil er sich seiner Lage in diesem Augenblick klar bewußt ist: er hat „vorausgeschaut und rückwärts", hat erkannt, was ihm bevorsteht, und wenn er sich nun sagt, die „göttliche Vernunft" sei dem Menschen nicht gegeben, um „ungebraucht in ihm zu schimmeln", so will er sich auch damit noch wieder zum Handeln spornen; aber der Sporn versagt, er handelt nicht, wie sie ihm vorschreibt, läßt sie also wirklich ungebraucht und zieht so das von ihm selbst ausgesprochne Verdict auf sich herab, das er in die Worte zusammenfaßt:

Was ist der Mensch,
Wenn seiner Zeit Gewinn, sein höchstes Gut
Nur Schlaf und Essen ist? Ein Vieh, Nichts weiter!

Man sieht, wie Shakspeare den Monolog gemeint hat, so ist derselbe wirkliche lebendige Handlung; er stellt einen neuen schmerzlichen Seelenkampf Hamlet's dar; wir sehen ihn noch ein Mal ringen mit seiner Schwäche und wir sehen diese wieder den Sieg davon tragen — trotz der eignen Gefahr, in der er schwebt,

trotz des Wunders, muß man sagen, das die Vorsehung für ihn gethan hat, ja trotz der ihm selbst nothwendig feststehenden Gewißheit, daß dies die letzte ihm gegönnte Frist war! Und hier zeigt Shakspeare nun auch, wie leicht es ihm gewesen wäre, auch ohne Fortinbras und dessen kampfbereites Heer, allein durch das Volk den König zu stürzen und seine Rache zu vollenden. Die Thatkraft, mit der Laertes sich an die Spitze des Volks stellt, um Rache an dem vermeintlichen Mörder seines Vaters zu nehmen, ist längst als das, was sie ist, als das vom Dichter mit Bewußtsein aufgestellte Gegenbild der Thatlosigkeit Hamlet's, erkannt worden; weniger beachtet ist die Art und Weise, wie Shakspeare Laertes' leichten und vollständigen Sieg motivirt und den Contrast herausarbeitet. Die hingeworfnen Reden der wahnsinnigen Ophelia, die „verworren mit halbem Sinn nur" spricht, leiten die Hörenden auf Schlüsse; „man erräth, man stückt zusammen ihrer Rede Sinn" und kommt so zu dem Resultat, der König sei der Mörder des Polonius. Und dieser, wie gesagt, auf die unzusammenhängenden Reden einer Wahnsinnigen begründete voreilige Schluß, dieser bloß vorausgesetzte Mord eines alten, halb schwachsinnigen königlichen Dieners reicht hin, einen Aufruhr im Volke zu erregen, der nur des Führers bedarf, um den König an den Rand des Abgrunds zu bringen! Wirklich ist Laertes in Shakspeare's Darstellung nicht der Anstifter des Aufstands, sondern dessen Werkzeug, ja, er zögert sogar, sich an die Spitze zu stellen, und wird nur durch die allgemeine Aufregung mit in die Bewegung hineingezogen. Man denke sich statt des Mordes des Polonius den des allverehrten Königs Hamlet in das Volk hineingeworfen, statt der ganz vagen, haltungslosen Vermuthung die, wenn auch nicht bewiesene, darum doch sichre Thatsache seines Mordes — in der That, Hamlet hätte immerhin das Verbrechen des Königs durch den „öffentlichen Ausrufer" dem Volk verkündigen können, und der Erfolg war immer noch gesichert! So günstig war ihm die Lage der Dinge allein durch den Haß des Volkes gegen den König, und in seinem Fall kam noch die Liebe desselben zu ihm hinzu, die Shakspeare gerade hier wiederholt

hervorhebt! Auch der ursprüngliche Plan Hamlet's, wie derselbe oben hingestellt wurde, den König nicht aus freier Hand zu tödten, sondern ihn gerichtlich verurtheilen zu lassen, erhält durch die Parallele mit Laertes' glücklichem Erfolg noch eine Bestätigung. Laertes erreicht, was Hamlet sich vorgesetzt hatte: er bringt den König in seine Gewalt und diesem bleibt keine andre Rettung, als sich vor ein Gericht zu stellen. Denkt man sich Hamlet an Laertes' Stelle, so war mit diesem Schritt das Schicksal des Königs besiegelt. —

Der fünfte Act führt die psychologische Entwicklung des Helden noch einen Schritt weiter: Hamlet wird gläubig, er bestätigt durch seinen eignen tragischen Prozeß das von Shakspeare der ganzen Dichtung zu Grunde gelegte Motiv der Glaubensbedürftigkeit des Menschen. Er kommt zur Ruhe im Glauben. Daß sein Glaube freilich kein freier und freudiger sein kann, versteht sich nach dem oben Gesagten von selbst; er ist ein rein fatalistischer, der, wie er aus seiner Verzweiflung am Menschen entsprungen ist, so die Freiheit des Menschen, statt sie zu besiegeln, im Gegentheil schon im Prinzip aufhebt: Hamlet flüchtet zum Glauben, um sich selber zu entgehen, um Ruhe zu finden vor der Erinnerung an sein früheres Glück und vor seinem Schuldbewußtsein.

Welches zunächst die Anschauung des Menschen und des menschlichen Lebens ist, die jetzt von ihm Besitz genommen hat, das sagen vernehmlich genug die schauerlichen Klänge der Todtengräberscene, mit denen Shakspeare dies letzte Stadium seines Helden ankündigt. Das ganze Leben gemessen am Tode, die Größe und Herrlichkeit des Menschen, einst für Hamlet ein Unantastbares, sein eigentliches und einziges Heiligthum und zugleich sein einziger wahrer Halt, in Contrast gestellt mit dem, was im Tode aus uns wird, mit der Verwesung und den „schnöden Bestimmungen", zu denen auch ein Alexander, ein Cäsar im Tode kommen kann! Und das Schauerlichste ist, daß selbst der unendliche Schmerz Hamlet's sich ausgelebt hat, er klingt nur hie und da noch an, der Grundton seiner Stimmung ist Resignation, wirkliche,

ruhige Resignation; er empfindet wohl noch Grausen und vor Allem regt sich der Ekel in ihm, aber eben dieser beweist, daß der Schmerz überwunden ist, sein Inneres ist still, es kostet ihm keinen Kampf mehr, die Nichtigkeit des Menschen einzuräumen, ja, manchmal blickt Etwas wie Verwunderung durch, daß er sich jemals gegen dies Eingeständniß habe sträuben können. Kurz, Hamlet's sittliches Pathos ist dahin, er hat auf seine Ideale und auf sich selbst definitiv verzichtet, aber wie wenig er damit nun eine höhere Stufe erstiegen hat, wie tief er im Gegentheil von seiner früheren Höhe herabgestiegen ist, das zeigt die widerliche Scene in Opheliens Grabe, wo er Laertes' prahlerischen Schmerz um seine Schwester durch seine Schmerzesäußerungen noch zu überbieten strebt. Die ganze Scene ist eine furchtbar grelle Dissonanz: die schöne Ophelia, die sich im Wahnsinn das Leben genommen, als Selbstmörderin bestattet „mit unvollständigen Feierlichkeiten", Bruder und Geliebter in ihrem Grabe ringend und nur gewaltsam aus einander gebracht, die prahlerischen, hohlen Worte, erst von Laertes, dann von Hamlet, endlich das Bild des sittlichen Ruins, dem dieser verfallen ist und der gerade hier in seiner ganzen Schärfe hervortritt. Die Sache seines Vaters hat nicht vermocht, ihn hinzureißen; sie auszufechten, dazu ist er unfähig gewesen und er ist auch darüber jetzt ruhig, er stellt nicht einmal mehr die Forderung an sich, sein heiliges Gebot noch zu erfüllen; eben hier spricht sich dies deutlich aus: „Ja", sagt er,

> Diese Sache fecht' ich aus mit ihm,
> So lang', bis meine Augenlider sinken.

Es ist fast, als ob er doch endlich eine Lebensaufgabe gefunden hätte: mit Laertes zu streiten, wer von ihnen seine Liebe zu Ophelien prahlerischer aussprechen und bethätigen könne! Aber trotz des düstern Lichtes, das hier auf seine innere Zerstörung fällt — wie klar tritt doch eben hier die Größe des Opfers hervor, das er einst in jenen „thörichten Erinnerungen", wenn auch nicht, wie er meinte, dem Andenken seines Vaters, so doch seiner idealen Weltanschauung gebracht hatte! Hier vor Allem, an der Wirkung,

die der Tod Opheliens noch in seiner jetzigen Stimmung, in dieser vollständigen Resignation auf das Leben und dessen ganzen Inhalt, auf ihn übt, hier tritt es deutlich hervor, wie Shakspeare seine Liebe zu Ophelien angesehen wissen, wie er ihr Opfer wirklich als das schwerste, als das die Vernichtung seines persönlichen Glücks erst vollendende hinstellen wollte. Und dafür zeugen dann auch die Worte, in denen er ihn hier zum ersten Mal seine Liebe direct aussprechen läßt:

> Ich liebt' Ophelien; vierzigtausend Brüder
> Mit ihrem ganzen Maß von Liebe hätten
> Nicht meine Summ' erreicht.

Und wie steht es nun mit seiner Unempfindlichkeit für die neue Schuld, die er auf sich geladen hat, für sein Verfahren gegen Rosenkrantz und Guildenstern, denen er noch dazu ohne Noth in England den Tod bereitet hat und die er scheinbar so ruhig ihrem Schicksal entgegengehen läßt? Ist diese Ruhe wirklich nicht erheuchelt? Ist der Vorwurf der Härte, den man auch hier wieder gegen ihn erhebt, begründet? Den Schein der Unempfindlichkeit oder, sagen wir lieber gleich: der Mannhaftigkeit, die sich durch solche Kleinigkeiten wie zwei Menschenleben nicht erschüttern läßt, gibt er sich allerdings, aber es ist auch nur ein mühsam angenommener und mühsam aufrecht erhaltner Schein; es ist nicht wahr, daß er die Ruhe wirklich besitzt, die er zur Schau trägt, und es ist schon deshalb nicht wahr, weil er nicht bloß Ruhe, sondern sogar Befriedigung, ja fast Etwas wie Freude über seine That zur Schau trägt. Er weiß sehr wohl, daß er seine Rettung nicht dem glücklich gelungnen Anschlag gegen Rosenkrantz und Guildenstern, sondern allein seiner tollkühnen Tapferkeit in dem Kampf mit den Seeräubern verdankt: „Den nächsten Tag“, erzählt er selbst, nachdem er Horatio den Vorgang jener Nacht in einer Ausführlichkeit erzählt hat, die an sich schon höchst auffallend ist,

> den nächsten Tag nun
> War das Seegefecht, und was dann folgte,
> Weißt du.

Es folgte nämlich seine Gefangennehmung durch die Seeräuber, die nicht nur den Tod der Beiden, sondern geradezu Alles, was er zu seiner Rettung gegen sie that, für ihn absolut nutzlos gemacht hat; er wäre gerettet worden, auch wenn er sich in jener Nacht durchaus passiv verhalten hätte; das weiß er und dennoch „dankt“ er dem raschen Muthe, mit dem er damals handelte, dennoch ruft er Horatio gerade hier mit besonderm Nachdruck die Worte zu:

Laß uns einsehn,
Daß Unbesonnenheit uns manchmal dient,
Wenn tiefe Plane scheitern!

Ist das nicht ein handgreiflicher Widerspruch? Und will man wirklich Ernst machen mit der Behauptung, daß es Shakspeare auf ein Paar grobe Widersprüche mehr oder weniger nicht ankomme? Es kommt aber noch besser! Da er dem raschen Muthe dankt, mit dem er die That vollbracht hat, so sollte man meinen, er werde sie nun auch als eine mit vollem Bewußtsein vollbrachte hinstellen und als solche sie zu vertreten bereit sein. Aber das gerade Gegentheil ist der Fall; schon in den eben angeführten Worten bezeichnet er sie ausdrücklich als einen Act der „Unbesonnenheit“ und aus der durch dies Erlebniß, wie gesagt, keineswegs bestätigten Thatsache, daß „Unbesonnenheit uns manchmal dient“, zieht er nun noch einen weiteren höchst bemerkenswerthen Schluß: „Und das lehr' uns“, sagt er,

Daß eine Gottheit unsre Zwecke formt,
Wie wir sie auch entwerfen.

Ohne Zweifel faßt Hamlet in diesen und den vorhergehenden Worten die Lebensanschauung zusammen, die ihm in Folge seines eignen Handelns, seines eignen Eingreifens in den Gang der Dinge aufgegangen ist; er spricht hier seinen neuen religiösen Glauben aus und spricht ihn aus in engstem Anschluß an sein Erlebniß mit Rosenkrantz und Guildenstern, das also sicher nicht ohne Einfluß auf denselben geblieben ist. Nun aber sehe man, wie hier auf dem Gebiete des Handelns die Freiheit des Menschen gefaßt wird: der Mensch entwirft, die Gottheit „formt“

seine Zwecke, ja sie formt sie, „wie wir sie auch entwerfen“ — ist damit nicht fast ausdrücklich ausgesprochen, daß Hamlet selbst den Zweck, um den es sich hier handelt, den Tod seiner beiden Gefährten, nicht „geformt“, daß er ihn überhaupt gar nicht gewollt hat? Und wenn dieser Schluß noch einen Zweifel übrig läßt, so muß derselbe schwinden, wenn man die Schilderung liest, die Hamlet von dem Seelenzustand gibt, in dem er das verhängnißvolle Schreiben an den englischen Vasallen verfaßte und es dem seines Oheims unterschob. Er beginnt:

In meiner Brust war eine Art von Kampf,
Der mich nicht schlafen ließ; mich däucht', ich läge
Schlimmer als im Stock die Meutrer.

Und nun springt er „rasch“ auf, entwendet das Packet, liest den Befehl des Königs, ihn in England hinzurichten, und „eh' er noch den Prolog dazu gehalten, fängt sein Kopf das Spiel schon an“. So schrieb er den Uriasbrief, der jene Beiden dem Tod entgegensendet, also nicht mit Bedacht; die eben angeführten Worte sind wie ein ausdrücklicher Protest gegen eine solche Annahme, die ihn in der That auch eines prämeditirten Mordes schuldig sprechen und damit die Tragödie aufheben würde. Nicht einmal der Milderungsgrund eines irgend tieferen Motivs ließe sich für ihn geltend machen, im besten Falle hätte er sich von niedrer Rachsucht gegen noch dazu so nichtige Menschen wie Rosenkrantz und Guildenstern leiten lassen!

Nein, der Hergang, der Hamlet den Unglücksbefehl in die Feder brachte, ist ein andrer gewesen, und wahrlich! es ist ein tief ergreifendes, ächt tragisches Motiv, das Shakspeare hier in Wirkung setzt! Hamlet erscheint wieder als Repräsentant der Haltlosigkeit des Menschen und hier wird er dazu durch die Gefahr, in der er schwebt; er hat nicht mehr die Ruhe gehabt, sich zu sagen, daß seine Rettung auch ohne den Tod der Beiden möglich war. In der fast fieberhaften Angst, die er Horatio schildert, ist es wie eine plötzliche Erleuchtung, wie eine höhere Eingebung über ihn gekommen, daß er, um sich zu retten, dem Schreiben des Königs ein andres unterzuschieben habe, das diesem in allem We-

sentlichen gleichen müsse; die vollständige Uebereinstimmung zwischen beiden galt ihm als unerläßliche Bedingung, damit die Fälschung nicht alsbald entdeckt würde. Und wie er nun das Aeußere bis in's Einzelne sorgfältig nachbildet, in fast kindischer Freude über seine schöne Handschrift, die ihm das Mittel dazu bietet, so setzt er auch, gleich als ob die Uebereinstimmung im Inhalt nicht weniger vollständig sein müßte wie die in der Form, wieder „ehe er den Prolog dazu gehalten", an die Stelle seines Namens die seiner Gefährten, auch in Bezug auf die Eile, mit der sie hingerichtet werden sollen, sich der Urschrift noch wieder mit voller Genauigkeit auf's Engste anschließend. Kurz, sein Verfahren war ein rein mechanisches, wie es die Aufregung des Augenblicks mit sich brachte, die kein Bedenken und Besinnen zuließ und nur dem einen Gedanken an seine Rettung Raum in ihm gestattete. Wirklich sieht er selbst es auch so an und ist auf's Eifrigste bestrebt, sich in der Ueberzeugung zu bestärken, daß er selbst es im Grunde gar nicht gewesen ist, der diese That vollbracht hat, daß eine höhere Macht sie gewollt und sich seiner nur als Werkzeug bedient hat, um sie zu vollbringen. „Selbst hierin war der Himmel leitend", sagt er, als er des Umstandes zu erwähnen hat, daß er zufällig gerade seines Vaters Petschaft bei sich führte, ohne welches er die Fälschung gar nicht hätte ausführen können — selbst in diesem Nebenumstand also, wie viel mehr in der Angst, die ihn erfaßte, in dem Gedanken, ein andres Schreiben unterzuschieben und die Namen der Beiden an die Stelle seines eignen zu setzen! Gerade sein mechanisches Verhalten, daß er nämlich handelte, „eh er den Prolog dazu gehalten", deutet von selber darauf hin, daß er sich auch hier von einer höhern Macht geleitet glaubte, die ihm nicht nur den Gedanken zu seiner Rettung eingab, sondern ihm auch gleichsam die Hand führte, während er die Namen schrieb. Und diese Auffassung ist es, die er in den an die Spitze gestellten Worten aussprechen will; er hat den Ausgang seines Rettungsversuchs im Auge, wenn er sagt:

Und das lehr' uns,
Daß eine Gottheit unsre Zwecke formt,
Wie wir sie auch entwerfen.

Welche Bewandtniß es also mit der Befriedigung hat, die Hamlet über den „raschen Muth" zur Schau trägt, mit dem er Rosenkrantz und Guildenstern geopfert, ist jetzt klar*), und nun sehe man noch ein Mal zurück auf die Todtengräberscene. Hier läßt es ihn Shakspeare sogar direct aussprechen, daß seine Thaten wohl auf seiner Seele lasten. Beim Anblick der Schädel, die der Todtengräber aufwirft, meint er plötzlich den Kinnbacken Kain's zu sehen, „der den ersten Mord beging", sagt er — ist es wohl glaublich, daß so auffällig an seine Lage mahnende Worte keine Beziehung auf ihn selber haben sollten? Legt etwa eine Schädelstätte den Gedanken an Mord gerade besonders nahe? Oder kommt es auf Rechnung des Melancholikers, daß gerade Hamlet solche Gedanken anfliegen? Und wenn er dann in unmittelbarem Anschluß an diese Aeußerung in einem der aufgeworfnen Schädel den Kopf eines „Politikers" zu sehen meint, „Eines, der Gott den Herrn hintergehn wollte", der aber jetzt von dem

*) Man könnte uns noch den Schluß der Unterredung Hamlet's mit seiner Mutter entgegenhalten, wo Hamlet schon wie triumphirend auf die List gegen Rosenkrantz und Guildenstern hindeutet. Diese Stelle aber steht nicht bloß mit unsrer Darstellung und mit Shakspeare's eigner Schilderung des Seelenzustandes Hamlet's in der oben besprochnen Scene, sondern auch mit dem Gang der Handlung selbst im entschiedensten Widerspruch. Es ist nicht möglich, daß Hamlet in der Unterredung mit seiner Mutter von dem Plan des Königs, ihn in England hinrichten zu lassen, Kenntniß haben sollte; es ist deshalb unmöglich, weil der König selbst diesen Plan erst nach dem Schauspiel, ja erst nach dem Gebete faßt, also frühestens, während Hamlet eben bei seiner Mutter ist. Ist dem aber so, so ist die Thatsache entscheidend, daß die betreffenden acht Verse in der nach dem Bühnenmanuscript gedruckten Folioausgabe **fehlen**. Danach sind sie entweder unächt oder Shakspeare hat sie selbst bei neuer Durchsicht wieder ausgemerzt. Solcher Spuren der bessernden Hand des Dichters weist Delius in der Folioausgabe mehrere nach.

Todtengräber „überlistet" wird — kann es da für den, der seine nächste Vergangenheit und seine Stimmung hier vor Augen hat, zweifelhaft sein, daß Polonius in ihm aufgetaucht ist, der Alte, der sich einst so viel auf seine Schlauheit wußte und der ja wirklich „Gott den Herrn hintergehn wollte"? Selbst Rosenkranz und Guildenstern treten uns hier entgegen in dem Bilde des Höflings, „der sagen konnte: Guten Morgen, geliebtester Prinz! Wie geht's, geliebtester Prinz?" Und dazu nun das tief resignirte Wort, das diesen Erinnerungen an seine Opfer vorausgeht, mit dem sie erst in seiner Seele auftauchen. Horatio hat ihm zu erklären versucht, weshalb der Todtengräber kein Gefühl für sein trauriges Geschäft habe; die Gewohnheit, meint er, habe es ihm zu einer leichten Sache gemacht: „Es ist, wie du sagst"*), erwidert Hamlet, „die Hand, die wenig verrichtet, hat desto zarteres Gefühl" — und nun folgt unmittelbar die Hindeutung auf Kain — man sieht: es ist Hamlet's eigne Hand, die so zartes Gefühl hat, sie war zu solchen Thaten nicht bestimmt, will er sagen, und wer fühlte nicht den Schmerz durch, der hinter diesen Worten liegt? Es tritt hier ein Mal recht klar zu Tage, wie wenig Shakspeare die bloße Bühnenwirkung als das letzte Ziel des dichterischen Schaffens galt. Wohl ist sie ihm ein an und für sich Wichtiges gewesen und die Rücksicht auf sie hat selbstverständlich bestimmend auf sein Dichten eingewirkt, aber sein letztes Ziel ist stets seine eigne künstlerische Befriedigung und dieses strebt er auch da noch in höchster Selbstvergessenheit an, wo er auf die unmittelbare dramatische Wirkung verzichten muß. So ist es hier und so ist es an vielen Stellen gerade auch des Hamlet, der zum guten Theil deshalb der Kritik so lange ein ungelöstes Räthsel geblieben ist. Der Prozeß, den er hier darzustellen hatte, war eben ein zu tief innerlicher, als daß er ihn überall und auch in seinen feinsten Manifestationen mit gleicher dramatischer Lebendigkeit hätte herausgestalten können.

---

*) Im Text: 'T is e'en so, was schon den feierlichen Nachdruck ankündigt, mit dem er spricht.

Wir kehren zu Hamlet zurück. Daß sein Schicksal auch in diesem Stadium seiner Entwicklung noch vollen Anspruch hat auf den Namen eines traigschen, ja daß gerade die Schuld, die er auf sich lädt, das Tragische desselben erst vollendet, muß aus unsrer Darstellung klar geworden sein. Er, der seiner ganzen Natur nach den Mord nur als einen Bruch der sittlichen Ordnung betrachten kann, ist zum dreifachen Mörder geworden und er ist dazu geworden allein in Folge der innern Ohnmacht, in die ihn die Zerstörung seines Glaubens an das Gute, seines einzigen innern Halts, hineingeworfen hatte. Er ergreift die Gelegenheit, die ihm theils seine eigne Erregung, theils die Gunst der Umstände bietet, um sich der ihm auferlegten heiligen Sendung mit einem blind geführten raschen Stoße zu entledigen, er rafft sich auf zur That, freilich auf eine ihn selbst und seine Sache entwürdigende Weise, die aber nur die Folge seiner ihm nicht zuzurechnenden sittlichen Ohnmacht ist, und das Schicksal straft ihn mit dem Morde des Polonius. Er hat sich ferner — wieder in Folge dieser Zerstörung seiner sittlichen Kraft, die ihm keinen freigefaßten Entschluß mehr gestattet — widerstandslos in die Hand des Königs überliefert, erkennt dann plötzlich die Gefahr, in der er schwebt, handelt zwar rasch und entschlossen, aber allein von seiner Angst geleitet, also wieder blind — und wieder straft ihn das Schicksal dadurch, daß es ihm eine schwere Schuld auf sein Bewußtsein lädt: um ein Leben zu retten, das ihm selbst längst zur Last ist, opfert er zwei doch im Grunde harmlose Menschen!

Und wie erscheint er denn nun in der Scene mit Horatio? Gerade hier zeigt sich recht deutlich, wie zerfallen er mit sich ist; nicht einmal diesem treuen, redlichen Menschen wagt er den wahren Zustand seines Innern darzulegen. Seine Schilderung des Hergangs, der zu dem Unglücksbriefe führte, ist zwar treu und wahr und enthält das volle Geständniß nicht nur seiner Schuld, sondern auch seiner völligen innern Haltlosigkeit; legt er doch gerade darauf allen Nachdruck, daß ihn bloß die Angst zum Handeln getrieben habe! Aber als es nun gilt, den Schluß zu ziehen und dem Freund sein Herz zu öffnen, da belügt er ihn; er leugnet

nicht nur, daß seine Schuld ihn drücke, sondern stellt sich ihm auch als innerlich vollkommen sicher hin; sogar der That erwähnt er; unaufgefordert fängt er an, von seiner Rache zu reden, führt eine ganze Reihe neuer Beweggründe auf, die ihn jetzt nicht länger zögern lassen werden — als aber dann Horatio ihn mahnt, daß Eile nöthig sei, weil bald Nachricht aus England kommen werde: da fällt ein Wort, das freilich doppelsinnig ist und das Hamlet eben deshalb wählt, dessen Sinn für ihn aber dem Unbefangnen nicht zweifelhaft sein kann:

> Bald wird's geschehn; die Zwischenzeit ist mein;
> Ein Menschenleben ist, als zählt' man Eins.

Das ist wahrlich keine gegen den König gerichtete Drohung, sondern es ist die Ahnung, daß es mit seinem Leben bald zu Ende sein werde, und wirklich spricht er ja dann auch wenige Augenblicke später die allerbestimmteste Todesahnung aus. Daß diese auch hier schon in ihm lebt, dafür folgt der Beweis sogleich: Hamlet rüstet sich, abzuschließen mit dem Leben, er, dessen Gewissen der Doppelmord an Rosenkrantz und Guildenstern „nicht rührt", ist „sehr bekümmert", daß er sich gegen Laertes „vergessen" hat, und spricht den Wunsch aus, ihn zu versöhnen; er will sühnen, was zu sühnen ist, ehe er von dannen geht. Man sieht, was es mit der Mannhaftigkeit, die er Horatio gegenüber zur Schau trägt, auf sich hat; sie ist Nichts weiter als Scham vor diesem; Horatio, der freilich in Wahrheit ein Mann ist, ist ihm mitten in seinem Schmerze ein lebendiger Vorwurf, eine beständige Mahnung an seine eigne Haltlosigkeit; er kann nicht wahr sein gegen ihn, sich nicht voll gegen ihn aussprechen; deshalb der Schein, den er annimmt, als wäre seine Brust mit dreifachem Erz gepanzert; er möchte Horatio gegenüber gern als Mann erscheinen, aber schon das Allzustraffe seiner Haltung zeigt, daß sie nur angenommen ist. In diesem Verhältniß Hamlet's zu dem einzigen Menschen, der ihn wahrhaft liebt, liegt noch wieder ein tief-tragisches Motiv, und wie spiegelt sich auch hier noch die Grundanschauung, aus der heraus Shakspeare dieses Werk gedichtet hat! Wir haben oben versäumt, den alten

König Hamlet mit heranzuziehen, als wir Horatio als den einzigen Mann von festem, innern Halt all' den andern haltungslosen Charakteren gegenüberstellten. Jenes große Bild, das Hamlet von ihm entwirft:

> Er war ein Mann, nehmt Alles nur in Allem,
> Ich werde nimmer seines Gleichen sehn —

welch' ein Licht wirft es, wie auf den ganzen tragischen Prozeß Hamlet's, so noch insbesondre auf diese Scene mit Horatio! Daß man seine tief resignirte Stimmung hier so gar nicht erfaßt hat, ist eins der sprechendsten Zeugnisse, wie wenig ernst man sich in dieses, doch von jeher am meisten durchgrübelte und am wärmsten bewunderte unter allen Werken Shakspeare's vertieft hat. Der Vorwurf trifft aber allein die Kritik, das unbefangne Publicum ist nie irre geworden an dem furchtbar Tragischen in dem Entwicklungsgange Hamlet's, es hat dem „fünffachen Mörder" *) seine rein menschliche Theilnahme stets bis an's Ende bewahrt.

Auch der Glaube Hamlet's zeugt noch für den ganz gebrochnen Seelenzustand, den wir im Obigen geschildert haben. Er ist wirklich ein wesentlich fatalistischer und ist erkauft mit Allem, was Hamlet einst theuer war. Daß die Gottheit, die „unsre Zwecke formt", in seinen Augen keine väterliche Vorsehung, überhaupt keine von der Liebe geleitete höhere Macht ist, haben wir ihn selbst schon deutlich genug aussprechen hören; sie formt nicht bloß die Zwecke des Menschen, sie setzt ihn auch erbarmungslos zu ihrem Werkzeug herab, um sie zu erreichen, unbekümmert um das Schicksal, das sie ihm damit bereitet, sie ist nichts Andres als der fatalistische Gang der Dinge selber, der aber freilich an und für sich vernünftig ist und eine bewußte

*) Die Mörder-Theorie, die man als letzte und entscheidende Instanz gegen den Hamlet geltend macht, spukt zwar schon stark bei Vischer, zu voller prinzipieller Ausbildung ist sie aber erst durch Rümelin gelangt. Factisch richtig ist sie freilich, nur beweist sie nicht, was sie beweisen soll; acceptirt man sie als Basis, so ist der Hamlet gerade die Lösung des Problems, einem fünffachen Mörder mit einer noch dazu idealistischen Anschauung die tiefste tragische Theilnahme zu sichern.

Vorausbestimmung nach vernünftigen Zwecken nicht ausschließt. Und so bezeichnet sie Hamlet ausdrücklich, als er Horatio überzeugen will, daß der Untergang der Beiden gerechtfertigt sei:

'S ist mißlich, — sagt er — wenn die schlechtere Natur
Sich zwischen die entbrannten Degenspitzen
Von mächt'gen Gegnern stellt.

Sie mußten also fallen, Hamlet findet Beruhigung darin, daß ihr Tod nach einem allgemeinen, vernünftigen Gesetz erfolgt ist; aber daß er ihn auf ein höheres Gesetz zurückführt, zeigt noch wieder deutlich, wie wenig Raum in seinem Glauben für die Freiheit des Menschen bleibt, wie dieser dieselbe vielmehr ausschließt und den Menschen zum bloßen Werkzeug in der Hand der Schicksalsmacht herabsetzt. Und wie verhält es sich nun mit dem andern Ausspruch, mit dem er seine Todesahnung niederkämpft: „Ich trotze allen Vorbedeutungen: es waltet eine besondre Vorsehung über den Fall eines Sperlings?“ Dieser Ausspruch ist sicherlich spezifisch-christlich, er läßt sogar das Wort des Evangeliums deutlich durchblicken und er gerade schließt eine der hauptsächlichen Verkündigungen der „frohen Botschaft“ in sich, die dieses der Menschheit brachte — aber ist sich nun etwa Hamlet, während er ihn thut, bewußt, daß er „mehr ist denn sie“, mehr als der Sperling auf dem Dache und die Lilien auf dem Felde? Das gerade Gegentheil ist wahr: nicht das Hochgefühl des Christen, der sich in jeder Lebenslage in der Hand seines himmlischen Vaters weiß und diesem sein Schicksal getrost anheimstellt, sondern die absolute Resignation auf den Werth des Menschen, das Bewußtsein seiner völligen Nichtigkeit gibt ihm den Ausspruch ein. Wie sollte er noch Ahnungen folgen, er, den sie zu dem Doppelmord an Rosenkranz und Guildenstern geführt haben? Ahnungen, wie sie Hamlet hier kommen, sind immer noch Ausflüsse und Regungen des im Menschen wirkenden Geistes, der sich dem Leben gegenüber behaupten will und ankämpft gegen die überwältigende Macht desselben. Hamlet hat darauf verzichtet, diesen Kampf weiter zu führen, er weiß, wohin derselbe ihn geführt hat, und er weiß überdies, daß der Tod doch

sicher ist und nur das Wann desselben fraglich bleibt; ihn aber könnte nur noch die Furcht vor dem Tode, nicht mehr der Werth des Lebens bestimmen, auf seine Ahnungen zu hören. Und hier spricht er es nun auch deutlich und bestimmt aus, daß er auf die That definitiv verzichtet hat: „In Bereitschaftsein ist Alles", sagt er und lehnt es ab, den Waffengang noch aufzuschieben, wie Horatio will; die That ist nicht vollbracht, er hat das sichre Vorgefühl des Todes, dennoch aber meint er, in „Bereitschaft zu sein".

Man sieht, von einer belebenden oder gar begeisternden Kraft, die der neue Glaube Hamlet verliehen, ist keine Spur zu finden und kann ja auch der Natur der Sache nach gar nicht die Rede sein. Aber einen Gewinn hat die demselben zu Grunde liegende Resignation auf alle seine Ideale ihm doch gebracht: er ist, wie schon bemerkt, innerlich ruhig geworden. Ein sprechender Beweis dafür ist der zum ersten Mal wirklich freie Humor, den er in der Scene mit Osric entfaltet. Wie er den wohldressirten Höfling schildert, der schon „mit seiner Mutter Brust Umstände machte, eh' er daran sog", den beglückten Sterblichen, „der mit weitläufigen Besitzungen von Koth gesegnet ist", so ist derselbe in der That eine humoristische Figur, über die man selbst unter der Wucht des tragischen Geschickes Hamlet's noch lachen muß; es ist eine völlig freie Stimmung, die hier herrscht, die frühere Bitterkeit klingt nicht einmal mehr an. Und diese Geistesfreiheit bewahrt er sich nun bis zu seinem Tod. Das ist der schöne und nach den vorausliegenden Kämpfen mild versöhnende Grundton der Stimmung, der über dieser Schlußscene liegt und selbst durch die blutige Katastrophe nicht aufgehoben wird. Er tritt gleich voll hervor in der Abbitte, durch die Hamlet Laertes zu versöhnen sucht; nicht nur die Kränkung am Grabe Opheliens — er erklärt Alles, was er gethan, für Wahnsinn und er hat dabei sein ganzes Ankämpfen gegen das Schicksal, seine Auflehnung gegen den Himmel selbst im Auge; „er war von sich selbst geschieden", als er meinte, sich gegen den Himmel auflehnen zu müssen. Und diese freie Stimmung behauptet sich nun fort; er endet nicht nur selbst würdig, sondern findet auch im letzten Augen-

blick noch Kraft, die That doch noch zu vollbringen. Die Entschlossenheit und Umsicht, die wir ihn hier entfalten sehen, sind Zeugen seiner jetzt gewonnenen Geistesfreiheit: er kann handeln, so wie er über sich und seinen Schmerz hinaus ist, und stirbt, zwar unversöhnt mit „dieser herben Welt", aber doch mit sich in Frieden.

Es fragt sich noch, wie Shakspeare selbst das Wesen des Menschen und das Walten Gottes im Leben aufgefaßt hat. Die erste Frage dürfen wir als im Wesentlichen bereits erledigt betrachten: daß er den Menschen als sündhaft und eines höheren Halts bedürftig hinstellen wollte, als die Welt und der eigne eingeborne Menschengeist zu bieten vermögen, dafür zeugt schon allein der Held des Stückes, dessen tragischer Prozeß durchweg von diesem Standpunkt aus beleuchtet ist, und dasselbe Licht fällt auch auf alle andern Charaktere. Von König und Königin sprechen wir sogleich noch weiter, auf Polonius und Laertes haben wir schon hingewiesen, nur bei Ophelien müssen wir noch einen Augenblick verweilen. Die prinzipielle Ohnmacht des menschlichen Geistes — in ihr erscheint sie in der allersinnfälligsten und erschütterndsten Gestalt: als Wahnsinn. Shakspeare stellt diesen zwar rein tragisch hin und es kann nicht davon die Rede sein, daß er Ophelien eine persönliche Schuld an ihrem Schicksal beimessen wollte — ist er aber darum etwa auf rein physische Ursachen zurückzuführen? ja, ist selbst das sinnliche Moment, auf das Goethe, Heine u. A. allen Nachdruck legen, genügend, ihn zu erklären? Gewiß nicht; er ist ebenso wie Hamlet's tragischer Prozeß eine Folge der innern Haltlosigkeit des Menschengeistes, der, allein auf sich gestellt, prinzipiell unfähig ist, dem Andrang der Welt zu widerstehen, auch er ist Verzweiflung an Gott und Welt, und Shakspeare hat uns mehr als einen Anhaltspunkt gegeben, um durch ihren Wahnsinn hindurch die gewaltsamen Erschütterungen zu erkennen, die das „arme Kind von sich und ihrem edlen Urtheil getrennt" haben.

Es ist beachtenswerth, wie Shakspeare auch hier noch ihre poetische Natur fortwirken läßt. Sagen, Lieder und Legenden, die

mit ihr aufgewachsen sind, an denen in guten Tagen ihr poetischer Sinn sich erfreute, werden jetzt der einzige Ausdruck ihres Innern. Sie „spricht verworren und mit halbem Sinn nur“ und natürlich hat sie kein Bewußtsein über das, was in ihr vorgeht; aber ein gewisses, wenn auch dunkles Gefühl ihrer Lage und Erlebnisse lebt doch in ihr, ihr Inneres schwingt gleichsam noch fort unter den Erschütterungen der letzten Tage, es klingt aus in jenen Erinnerungen aus ihrer Kindheit, die ihr jetzt ihre eignen Erlebnisse wiederspiegeln und die noch deutlich durchblicken lassen, wie diese nach und durch einander in ihr auftauchen.

Der Einblick, der sich so in ihr Seelenleben eröffnet, ist tief ergreifend. Daß nicht bloß der Tod ihres Vaters sie beschäftigt, braucht kaum erst gesagt zu werden; vielmehr tritt uns als die eigentliche Triebfeder aller Regungen ihres Innern ihre Liebe zu Hamlet und ihre Schuld gegen diesen entgegen. — Wie sein Schicksal sie beschäftigt, wie sie sogar Blicke gethan hat in den Zusammenhang desselben, dafür zeugen z. B. die Worte, die sie ihrem Bruder in der Scene nach dem Aufstand zuruft: „Du mußt singen: Nieder, nieder . . . es ist der falsche Verwalter, der seines Herrn Tochter stahl“. Es ist, als ob sie Laertes noch wieder gegen den König aufstacheln wollte, der seines Herrn, des alten Hamlet, Weib stahl, und Hamlet hatte ihr sowohl beim Schauspiel als auch schon in der Unterredung vor demselben Andeutungen genug gegeben, die sie wohl zur Klarheit über das Verhältniß zwischen König und Königin führen konnten. — Aber auch auf die Schuld der Königin und deren Antheil an ihrem eignen Schicksal scheint sie hindeuten zu wollen. „Wie sollt' ich dein Treulieb unterscheiden von einem anderen?“ singt sie ihr in's Ohr, gleich als wollte sie aussprechen, daß Hamlet nur deshalb an ihr irre geworden sei, weil er zwischen ihrer Liebe zu ihm und der seiner Mutter zu seinem Vater nicht habe unterscheiden können, weil ihn diese überhaupt an der Liebe und Treue habe verzweifeln lassen. Und für schuldbeladen erklärt sie die Königin auch weiterhin noch; sie gibt ihr bei der Blumenvertheilung eine Raute, das Symbol der Reue, und

ordert sogar, daß sie dieselbe mit einem „Abzeichen“ trage. — Besonders ergreifend ist aber, wie sie ihr eignes Schuldbewußtsein ausspricht. Sie erwähnt der Sage von der Bäckerstochter, die einst den Heiland, der sie um Brot ansprach, abgewiesen hatte und dafür in eine Eule verwandelt wurde; sie vergleicht sich mit ihr: „Ach Herr!“ sagt sie zum König, „wir wissen wohl, was wir sind, aber nicht, was wir werden können. Gott sitze mit an Eurem Tische!“ *) Blickt da nicht ihre eigne Härte gegen Hamlet deutlich durch? Das grandiose Gemälde, in dem sie ihrem Vater einst die in seinem ganzen Wesen ausgeprägte Verzweiflung schilderte, ist Bürgschaft für den Eindruck, den sein Anblick damals auf sie geübt hatte, und es ist ganz undenkbar, daß sie nicht, ebenso wie ihr Vater, den Schluß gezogen haben sollte, ihre Abweisung seiner Briefe und Besuche sei der Grund seiner Verzweiflung. Sie hat also auch den Heiland abgewiesen, der sie um Brot bat, ob sie nun als liebendes Mädchen Hamlet für sich mit diesem identifizirt, oder ob sie jenes Bibelworts gedenkt, nach dem in jedem Nothleidenden und Bedrängten der Heiland selber an die Thür pocht.

Und wie verhält es sich nun mit jenem vielberufnen Liedchen von dem Mädchen, das sich dem Verführer selbst überlieferte und dann von ihm verlassen ward? Daß es Beziehung auf sie selbst hat, ist keine Frage. Sie leitet es ein mit Worten, die direct anknüpfen an die „schlimmen“ Reden Hamlet's beim Schauspiel: „Bitte, laßt uns davon nicht sprechen“, sagt sie, „aber wenn sie Euch fragen, was es bedeutet, so sagt nur“ — und nun folgt das Lied. Hamlet hatte ihr gesagt, wenn sie sich nicht schäme, dem Schauspieler eine Scene vorzuführen, so werde er sich nicht schämen, ihr zu sagen, was es bedeute; und noch bestimmter: „er könnte den Dollmetscher zwischen ihr und ihrem Liebsten machen, wenn er die Marionetten nur tanzen sähe“. Es

*) Schlegel verwischt hier den Sinn völlig. Im Original heißt es: God be at your table! God ist der Heiland, den das Bäckermädchen abgewiesen hatte.

ist also offenbar: sie will jetzt selbst sagen, „was es bedeutete“, sie will ein Bekenntniß ihrer geheimsten Gedanken ablegen, und auch das Wort, das Hamlet bei der ersten Anmeldung der Schauspieler spricht: „Das Fräulein soll ihre Gesinnung frei heraussagen“ — kann nur bestätigen, daß dies wirklich die Intention des Dichters war. Aber was ist nun der Inhalt des Bekenntnisses Opheliens? Wir müssen noch daran erinnern, daß sie die Reden Hamlet's schon beim Schauspiel als „schlimm“ und „schneidend“ empfunden hatte, und wie qualvoll sie ihr gewesen waren, das deutet sie hier noch wieder an in den Worten: „Bitte, laßt uns davon nicht reden“. Es ist also klar, daß hier von keinem Bekenntniß die Rede sein kann, das die jungfräuliche Reinheit ihrer Seele in Frage stellte; das Liedchen spricht nur aus, daß ihre Liebe zu Hamlet, statt sich in der rein geistigen Sphäre zu halten, auch ihre Sinnlichkeit ergriffen habe. Sie, die „seiner Schwüre Honig sog“, hat auch die volle Macht der Liebe an sich erfahren; es liegt eben in der Natur aller menschlichen Liebe, daß sie auch sinnlich ist. Und sie erlebt nun, daß ihr Geliebter, der diese Regungen in ihr erkennt, sie als ein ganz an ihre sinnlichen Wünsche hingegebnes Wesen ansieht und sie verachtet. Da liegt der Hauptgrund ihres Wahnsinns und dieses furchtbare Erlebniß ist es auch, was sie antreibt zu sagen, „was es bedeutete“.

Man sieht, was Shakspeare darstellen wollte, ist wieder die Zerrüttung eines edlen Geistes, der sich des Ungöttlichen in seinem Wesen, seiner Sündhaftigkeit, bewußt geworden war. Das Edle in Opheliens Wesen ist zum Durchbruch gekommen unter all' den schweren Schicksalsschlägen, die sie treffen, sie ist zum Bewußtsein gelangt, aber eben damit erkennt sie ihre Schuld an Hamlet, sie sieht sich dann von ihm nicht nur verlassen, sondern auch verachtet, sie muß sich sogar gestehen, daß er sie mit Recht verachtet, und nun ermordet er auch noch ihren Vater. So wird sie wahnsinnig; der Tod ihres Vaters vollendet nur, was die zerstörenden innern Kämpfe schon allein zum Unvermeidlichen gemacht hatten. Und so erklärt sich denn auch der

religiöse Ton, den Shakspeare sie immer wieder anschlagen läßt. Jenes „Gott sitze mit an Eurem Tische!" haben wir schon erwähnt. Er kehrt aber auch bei der Blumenvertheilung wieder. Nicht bloß der Königin, auch sich selbst bestimmt sie die Raute und sie nennt sie „Gnadenkraut" mit deutlicher Beziehung auf die Macht der Reue, das Herz der Gnade zu öffnen, deren Bedeutung für die Grundanschauung Shakspeare's selbst wir schon hervorgehoben haben. Endlich das Wort, mit dem sie von der Bühne scheidet: „Gott helf ihm in's Himmelreich!" — „Und allen Christenseelen! Darum bet' ich. Gott sei mit Euch!"

Daß also Shakspeare den Menschen als sündhaft und eines höheren Halts bedürftig hinstellen wollte, daran kann kein Zweifel sein; ebenso sicher aber ist, daß er trotzdem festhält an dem sittlichen Kern des menschlichen Wesens und an der Herrschaft des sittlichen Geistes im Leben. Der Mensch ist sündhaft — so etwa läßt sich seine Anschauung in Worte fassen — aber bei aller seiner Sündhaftigkeit ruht er doch auf Gott und kann sich nie und nimmer losreißen von diesem göttlichen Grunde. Er ist an denselben gekettet durch sein Gewissen und dieses ist zugleich der wesentliche Hebel, durch den die Herrschaft des sittlichen Geistes sich immer wieder herstellt. — Natürlich ist auch hier wieder Hamlet selbst der eigentliche Repräsentant der Anschauung des Dichters und in ihm tritt sie fast handgreiflich heraus. Ist es nicht allein das unabweisbare Bedürfniß einer wahrhaft sittlichen, dem reinen Ideal entsprechenden Welt, das Hamlet in den Gegensatz zu Allem außer ihm hineintreibt und ihn seinem Untergang entgegenführt? Selbst, wenn er vorübergehend dem Bösen verfällt, ist es nicht nur, weil er seiner Pflicht nicht genügen und weil er über diese seine sittliche Ohnmacht nicht hinauskommen kann? Und wie schwer liegt seine Schuld auf ihm! wie kindlich rein erscheint er noch in jener Begrüßung des Laertes, wie ächt demüthig und wie voll von dem Streben, gut zu machen, was er in der Leidenschaft gefehlt! Gerade Hamlet also, dieser Verkündiger der Nichtigkeit des Menschen, zeugt durch seine eigne Person für das uns eingeborne tiefe sittliche Be-

dürfniß, ja, er ist im vollsten Sinn des Wortes ein Märtyrer unsrer sittlichen Natur, deren Wahrheit er mit seinem Untergang besiegelt — wenn auch freilich dieser auf der andern Seite nur um so schlagender beweist, daß auch der Edelste noch eines festeren Halts bedarf, daß das rein idealistische Pathos, die bloße sittliche Begeisterung, dem Menschen keinen Halt zu geben vermag.

Dann aber die Art und Weise, wie nun gerade sein sittliches Pathos oder vielmehr seine durch dieses herbeigeführte innere Zerrüttung das Werkzeug wird zur Wiedererweckung des sittlichen Geistes auch in den Schuldigen und damit zur Herstellung der zerstörten sittlichen Ordnung. Es ist dies ein Punkt, den sämmtliche Erklärer des Hamlet übersehen haben, und doch liegt gerade in ihm das hauptsächliche versöhnende Moment dieser tragischsten aller Tragödien, „die denn doch, man mag sagen, was man will, als ein düsteres Problem auf der Seele lastet". Hamlet's eigne sittliche Gesinnung, von der wir eben sprachen, kann allein nicht versöhnen, da sie ja gerade ihn dem Untergange zuführt, und daß sie es thut, darin eben liegt das „düstere Problem", von dem Goethe spricht. Desto wichtiger ist das zuletzt angedeutete Motiv, die seinem sittlichen Pathos innewohnende gewaltige Macht über alle seine Umgebungen, insbesondre aber über die eigentlichen Schuldigen, den König und die Königin.

Hier erst tritt die ganze Großartigkeit und Tiefe der Conception Shakspeare's lebendig heraus. Er will schildern die innere Haltungslosigkeit des allein auf sich selbst fußenden Menschengeistes und er läßt den Halt Hamlet's, eben jenen rein idealistischen Glauben an den Menschen, zerbrechen an dem ihm in König und Königin gleichsam personifizirt entgegentretenden Schlechten. Er führt dann Hamlet dahin fort, daß er auf alle seine Ideale gründlich und ernstlich Verzicht thut; der ideale Kern des Menschen ist durch seinen eignen Träger und Vorkämpfer schließlich völlig aufgegeben. Aber liegt darin nun etwa Shakspeare's eigne Meinung ausgesprochen? Spricht auch er dem Menschengeiste allen idealen, allen sittlichen Gehalt ab? Keineswegs! Gerade die Verzweiflung Hamlet's, die überdies ja auch selbst schon für die entschei-

bende Macht des Guten über den Menschen zeugt, sie weckt auch König und Königin zum Bewußtsein über sich; die von ihnen ausgehende Verleugnung des Guten fällt durch die Wirkung, die sie auf Hamlet übt, auf sie zurück und überliefert nun auch sie dem Fluch der innern Haltlosigkeit und den tiefsten Seelenqualen. Wir haben schon hervorgehoben, wie sicher der König anfangs auftritt, wie er sogar frei genug von sich ist, um Hamlet vor dem ganzen Hof zurechtzuweisen, wie er ihm — in der Sache sogar richtig — „einen Willen" vorwirft, „der dem Himmel trotzt, ein unverschanztes Herz und wild Gemüth und einen blöden, ungelehrigen Verstand". Kaum aber hat er von dem veränderten Wesen desselben gehört, von jener Narrenmaske, die anzulegen Hamlet ja nur durch seine Verzweiflung getrieben wird, als seine innere Sicherheit auch schon zu schwinden beginnt, und von nun an wirkt Hamlet nach zwei Seiten sowohl auf ihn wie auf die Königin: er ist ein Mal ihr gleichsam aus ihnen herausgetretnes, zu selbstständigem Leben gelangtes Gewissen, das sie mahnt und ängstigt und sie mit sich zerfallen läßt — und er bestimmt dann eben dadurch auch ihr Handeln und treibt sie zu Schritten, die, während sie bestimmt sind, sie zu sichern, anfangs durch die Wirkung, die sie auf Hamlet üben, später durch den Charakter der Halbheit, den sie an sich tragen, zum Verderben für sie selbst ausschlagen und ihren Untergang zur Folge haben.

Das ist das Grundmotiv, das die Handlung des Dramas beherrscht von da an, wo Hamlet sein narrenhaftes Wesen angelegt hat. Man sieht, die eigentliche Seele derselben und damit auch die Quelle der gewaltigen dramatischen Wirkung, die sie übt, liegt in der Veranschaulichung der Realität und Macht des in Hamlet repräsentirten sittlichen Geistes, auf dem das menschliche Wesen beruht; gerade in seiner Niederlage tritt die volle substanzielle Bedeutung der Macht dieses Geistes über den Menschen hervor. Hamlet ist an ihr und an ihm selbst irre geworden, sein ganzer tragischer Prozeß entspringt allein aus seiner Verzweiflung an ihm — aber während er nun diese seine Ver-

zweiflung in immer neuen Formen ausspricht und endlich zum Verkündiger der Nichtigkeit des Menschen wird: zeigt uns Shakspeare nicht nur, wie die Macht des Sittlichen im Menschen, die Macht des Gewissens, auch noch in dem verstockten Sünder eine Wahrheit bleibt, sondern auch, wie gerade Hamlet mitten in seiner Verzweiflung, ja allein durch diese das Gewissen der Schuldigen weckt und sie dem innern Gericht desselben überliefert. Die Thatlosigkeit Hamlet's — wie viel hat man doch über sie declamirt! wie aber Shakspeare sie verwerthet, was er diesem nicht aus seiner Natur, sondern aus seiner innern Zerrüttung hergeleiteten Motiv abgewinnt: dafür hat man kein Auge gehabt. Und doch liegt eben da das versöhnende Moment des Ganzen. Es tritt uns hier das merkwürdige Resultat entgegen, daß dieser thatlose Held die ihm auferlegte That der Rache in ungleich tieferem Sinne vollbringt, als der war, in dem der Geist sie ihm auferlegte: er verlegt den Schauplatz des Kampfes in das Innere und vollbringt die Rache hier. Freilich ist er sich dessen nicht oder doch nur theilweise bewußt; es ist im Wesentlichen der in ihm lebendige sittliche Geist, der diese Wirkung hervorbringt, aber nur um so klarer tritt ja damit dieser als das eigentliche Lebensprinzip des Menschen hervor; er ist eben nicht gebunden an das bewußte Wollen des Einzelnen, sondern beherrscht ihn von innen heraus.

In der That, wie rasch und furchtbar ist die Rache, die Hamlet an dem König übt, wie ungleich härter und doch der ewigen Gerechtigkeit entsprechender, als wenn er mit rascher Entschlossenheit „des Himmels Gei'r gemästet hätte mit dem Aas des Sklaven"! Schon gleich im zweiten Act verräth sich die innere Unruhe des Königs theils in den Anstalten, die er trifft, Hamlet auszuforschen, theils in der unverhohlenen Begierde, von Polonius den Grund seines narrenhaften Wesens zu erfahren. Zu Anfang des dritten Acts kann er dann sein Gewissen schon nicht mehr zum Schweigen bringen; als er Polonius' Wort von „der Andacht Mienen" hört, mit denen wir wohl „den Teufel selber überzuckern", da spricht es schon aus ihm:

O allzuwahr! wie trifft
Dies Wort mit scharfer Geißel mein Gewissen!
Der Metze Wange, schön durch falsche Kunst,
Ist häßlicher bei dem nicht, was ihr hilft,
Als meine That bei meinem glattsten Wort.
O schwere Last!

Man sieht, wie schwer dem König schon das Lächeln und ewige Lächeln wird, das Hamlet einst an der Macht des Guten über den Menschen verzweifeln ließ. Und nun erst die Schauspielscene, wo dieser, der jetzt den Dämonen seines eignen Innern verfallen ist, ihn mit Bewußtsein bei seinem Gewissen faßt! Der König sieht mit voller Klarheit, was kommen wird, voraus; aber so energisch er sonst ist, jetzt ist seine Energie und mit ihr seine ganze einst so sichre Haltung dahin, er ist wie gebannt von dem Dämonischen in Hamlet's Wesen und kann es nicht hindern, daß dieser mit der „Maus" noch nach Herzenslust sein Spiel treibt, ehe er sie fängt! — Dann sein vergebliches Ringen nach Gebet und Reue, dieses an Marlowe's Faust erinnernde schauerliche Gemälde der Gottverlassenheit des innerlich verdorbnen Menschen:

Beten kann ich nicht,
Ist gleich die Neigung dringend wie der Wille:
Die stärkre Schuld besiegt den starken Vorsatz,
Und wie ein Mann, dem zwei Geschäft' obliegen,
Steh' ich im Zweifel, was ich erst soll thun,
Und lasse Beides.

Die Parallele, die Shakspeare zwischen Hamlet und Laertes gezogen hat, hat man wohl gesehen, aber wie ungleich tiefer und bedeutsamer ist die zwischen Hamlet und dem König! Nur in diesen Beiden kommt der volle Gehalt der Grundanschauung Shakspeare's zur Erscheinung: Beide sind ureigne Charaktere, die den Anspruch erheben, wie ächte Männer völlig auf sich selbst zu stehen, als wirkliche Repräsentanten der Selbstständigkeit des Menschen. Damit freilich ist das Gemeinsame in ihrer ursprünglichen Stellung erschöpft und nun stehen gerade sie da wie Personificationen der zwei tiefsten Gegensätze des menschlichen Wesens: der König sucht seinen Halt in seinem Verstand und seinem Willen,

Hamlet in seinem Gemüth, in dem Bewußtsein seiner göttlichen Natur und seinem Glauben an den Menschen; der König ist hingegeben an das Endliche und Weltliche, Hamlet an das Unendliche und Ewige; jener hat selbst ein schweres Verbrechen nicht gescheut, um seine Zwecke durchzusetzen, dieser verzweifelt, als er an das Schlechte glauben soll — aber so scharf der Dichter diese Gegensätze ausgeprägt hat und so feindlich er die Beiden nun einander gegenüberstellt: der Grundzug ihres inneren Vernichtungsganges ist doch bei Beiden wieder derselbe. Nicht nur, daß sich der Halt Beider als unzureichend erweist, auch die Art, wie sich die innere Ohnmacht in ihnen manifestirt, ist genau dieselbe. Die eben citirten Worte des Königs:

Und wie ein Mann, dem zwei Geschäft' obliegen,
Steh' ich im Zweifel, was ich erst soll thun,
Und lasse Beides —

diese Worte gelten in ihrer vollen Bedeutung auch von Hamlet. Auch Hamlet liegen zwei Geschäfte ob, seine Verzweiflung zu überwinden und die Rache zu vollstrecken, und weil er nun beständig nach zwei Seiten hingezogen wird, so läßt er Beides. Wir haben gesehen, wie er zwar weiß, daß die That ihn sicher würde, wie ihm aber die Kraft, der unmittelbaren Empfindung und damit des Entschlusses abhanden gekommen war, weil seine Seele getheilt war zwischen dem Schmerz um seine Ideale und dem um seinen Vater. Genau so ist es mit dem König innerhalb der Grenzen seines Wesens. Auch er weiß wohl, was ihn retten könnte, nur hilft ihm sein Wissen Nichts, weil auch in ihm die Macht der Empfindung, des seinen ganzen Menschen ergreifenden Gefühls, gebrochen ist, das ihm allein die Kraft zu beten und zu bereuen geben könnte. Und so trifft denn auch das schauerliche Wort, mit dem der König das vergebliche Ringen nach der Reue aufgibt:

O Seele, die, sich frei zu machen strebend,
Noch mehr verstrickt wird —

auch dieses Wort trifft ebenso zu für Hamlet wie für den König. Im Original wird hier die Seele einem durch Vogelleim gefangnen Vogel verglichen — o limed soul! ruft der König aus —:

es ist die Ohnmacht des Menschen, sich loszuringen von dem, was ihn in Fesseln hält, die Shakspeare schildern will; in des Königs Falle ist dies das weltliche Streben, „seine Krone, sein einziger Ehrgeiz, und seine Königin", in Hamlet der Schmerz um seine Ideale, um den verlornen Glauben an den Menschen. Die Erkenntniß, daß es so nicht mit ihnen bleiben dürfe, haben sie Beide und ebenso den Willen, sich frei zu machen, aber ihre Seele ist wie jener gefangne Vogel, sie verstrickt sich fester und fester, je mehr sie sich loszuringen trachtet. Das ist das Furchtbare dieser Tragödie und es wirkt nur um so erschütternder, da wir die Wahrheit der Darstellung des Dichters unmittelbar empfinden; eben hier aber tritt dann auch der protestantische Grundgedanke, in dem Shakspeare selbst ohne Frage volle Beruhigung gefunden hat, vor Allem lebendig heraus: was Beiden fehlt und was ihnen ihre innere Einheit wiedergeben könnte, das ist der Glaube. Hamlet, der den Glauben an den Menschen hatte, kann sich nicht emporringen zu dem an Gott, er verliert ihn im Gegentheil, weil er bis dahin für ihn zusammenfiel mit seinem Glauben an den Menschen, und als er ihn wiederfindet, da ist er schon innerlich vernichtet und sein Glaube selbst trägt das Gepräge seiner völligen Verzweiflung an der Freiheit und dem sittlichen Gehalt des Menschen. Der König seinerseits weiß wohl, daß es eine „Gnade" gibt, die auch ihn nicht verwerfen würde, aber es bleibt bei dem bloßen Wissen, er ist verloren trotz der unbegrenzten Gnade, die gerade für die Sünder da ist:

Wie? wär' diese Hand
Auch um und um in Bruderblut getaucht —
Gibt es nicht Regen g'nug im milden Himmel,
Sie weiß wie Schnee zu waschen? Wozu dient
Gnade, als vor der Sünde Stirn zu treten?

Man sieht, was den König betrifft, so läßt Shakspeare diesen in der That durch Hamlet der ganzen furchtbaren Strenge des inneren Gerichts verfallen, und wir fügen nur noch hinzu, daß er demselben von hier an bis an's Ende überliefert bleibt.

„Entsetzen ist in meiner Seel' und innerlicher Zwist", sagt er zu seiner Gertrud zu Anfang des vierten Acts und wiederum in der dritten Scene, gerade mit Bezug auf Hamlet: „Wie Hektik rast er mir im Blut." Aber noch nach andern Seiten vollzieht Shakspeare das Strafgericht an ihm, er legt ihm Aussprüche in den Mund, die deutlich zeigen, daß er, genau wie Hamlet, auch die Ohnmacht des menschlichen Willens an sich erlebt hat, er, für den dieser gerade nächst dem Verstande die eigentliche Stütze bilden sollte. Ihn führt der Widerspruch der Lage, in die er durch sein selbstisches Streben gerathen ist, zu dieser Erkenntniß. Er kann nicht handeln, wie er will, die Liebe der Königin zu Hamlet macht rücksichtsloses Vorgehen unmöglich, und dazu sieht er sich auch noch einem Volke gegenüber, das Hamlet vergöttert — wieder ein lebendiges Zeugniß der Herrschaft des sittlichen Geistes im Leben. So kommt er zwar zu der Einsicht, die er gegen Laertes ausspricht:

Was man will thun,
Das soll man, wenn man will; denn dies Will ändert sich
Und hat so mancherlei Verzug und Schwächung,
Als es nur Zungen, Hände, Fälle gibt —

aber handeln kann er nicht nach dieser Einsicht, auch für ihn wird nun „dies Soll ein prasserischer Seufzer, der lindernd schadet".

Und wie scheitert erst sein Verstand, die zweite Kraft, in der er seinen Halt zu finden gehofft hatte! Hier offenbart sich noch wieder die innere Nemesis der Schuld, die er auf sich geladen hat. Wenn Hamlet nicht hinaus kann über seinen Schmerz und deshalb nicht zum Handeln kommt, so hat er dagegen allerdings Energie genug, sein Inneres niederzukämpfen, er handelt also, aber — und das ist nun höchst bemerkenswerth — er handelt erst unnöthig, dann halb und endlich thut er des Guten zu viel, immer aber folgt er seinem Verstande, der ihm den Weg zeigt, sich zu sichern. Durch sein Schuldbewußtsein argwöhnisch gemacht, vermuthet er bald Schlimmes hinter Hamlet's Narrenmaske; es läßt ihm keine Ruhe, er muß handeln. Er bescheidet also Rosenkrantz und Guildenstern an seinen Hof, um

Hamlet theils auszuforschen, theils „in Lustbarkeit zu ziehn", und diese führen ihm die Schauspieler zu und mahnen ihn im Verein mit dem auch von ihm abgesandten Polonius immer wieder an die Rache, die er fast vergessen hatte. Das Schauspiel und die fürchterliche Stimmung Hamlet's bei demselben, die dem König so verhängnißvoll wird, sind die Folge: er selbst hat das drohende Gewitter durch Steigerung der elektrischen Spannung erst zum Ausbruch gebracht. Er bestellt dann Polonius zum Horcher bei der Königin und — Polonius wird ermordet; er befiehlt in der Verblendung der Gewissensangst, die seine sonstige Klarheit vollständig aufhebt, den treuen Diener „unter'm Husch" zu begraben, er hofft damit, allen Argwohn abzuschneiden, und — man hält ihn gerade deshalb für den Thäter und benutzt den Anlaß, um sich gegen ihn zu erheben. Nach all' diesen unnöthigen Schritten, die ihn an den Rand des Verderbens bringen, ergreift er dann, als rücksichtslose Energie geboten ist, an der ihn freilich seine Lage hindert, halbe Maßregeln, er sendet Hamlet, statt ihn vor Gericht zu stellen oder heimlich zu ermorden, nach England und gibt damit dem Zufall Raum, der dann, erst in der Person des eben schlagfertig anrückenden Fortinbras und seines Heeres, dann in Gestalt der Seeräuber, Parthei gegen ihn ergreift und ihm seinen Gegner noch ein Mal in den Weg stellt. Auch jetzt wäre ihm derselbe nicht gefährlich, er aber ersinnt nun jenen doppelten Anschlag gegen ihn, als dessen Opfer erst die Königin, dann er selbst fällt, und hier tritt dann noch wieder als die, die letzte Entscheidung herbeiführende Macht der im Menschen wirkende sittliche Geist hervor, einerseits in der Mutterliebe der Königin und andrerseits in dem Wiedererwachen des Gewissens in Laertes, das Letztre aber ist wieder Hamlet's Werk, dessen volle Selbstdemüthigung ihren Eindruck auf diesen doch nicht ganz verfehlt hatte.

Endlich die Königin. Man erinnere sich jener gewaltigen Schlußscene des vierten Acts, in der Hamlet seiner Mutter „einen Spiegel zeigt, worin sie ihr Innerstes erblicken soll". Hier ist es die wieder durchgebrochne reine Begeisterung für das Gute, die

ihn sprechen läßt, und hier tritt daher seine Eigenschaft als Beherrscher des Gewissens der Schuldigen am unmittelbarsten und großartigsten hervor: „O Hamlet!“ ruft die vorher so verhärtete Königin aus,

sprich nicht mehr!
Du kehrst die Augen recht in's Innre mir;
Da seh' ich Flecke, tief und schwarz gefärbt,
Die nicht von Farbe lassen.

Und noch ein Mal:

O sprich nicht mehr!
Mir dringen diese Wort' in's Ohr wie Dolche.
Nicht weiter, lieber Hamlet!

Aber auch die Königin erreicht es nicht, sich loszuringen von der Sünde; auch ihre Seele ist wie jener gefangne Vogel, der sich nur um so fester verstrickt, je mehr er sich loszureißen trachtet. Und dazu dann auch bei ihr diese Doppelstellung, die bei dem König nur die Energie des Handelns lähmt, bei ihr aber das Herz trifft; sie ist beständig getheilt zwischen ihrer Liebe zu Hamlet und dem König. Die Mutterliebe, der einzige Funke von Gutem in ihr, wird zur Nemesis für sie und sie ist es dann auch, wie schon erwähnt, die ihr am Schluß den äußern Untergang bereitet. Daß sie auf Hamlet's Sieg in dem Wettkampf mit Laertes trinkt, bringt ihr den Tod.

Es ist also, wie wir sagten: die Rache, wie Hamlet sie vollstreckt, ist ungleich tiefer als die ihm auferlegte, sie überliefert die Schuldigen nicht bloß der äußern Strafe, sondern auch dem sittlichen Gericht ihres eignen Gewissens und allen den andern verhängnißvollen Consequenzen des Fluches, der für den Menschen von Anfang an an die Verletzung des sittlichen Geistes geknüpft ist. Und eben darin liegt dann die Versöhnung: daß eine solche Rache möglich war, das zeigt, daß die Herrschaft des sittlichen Geistes im Leben wie im eignen Busen des Menschen nicht eine leere Illusion ist, wie Hamlet glaubte, sondern eine Thatsache, die auf fester, realer Basis ruht, daß also dem menschlichen Gemüth, für das der Glaube an sie ein unabweisbares Bedürfniß

bildet, genuggethan ist. Hamlet ist das Opfer einer tragischen Verblendung geworden, einer Verblendung, der er freilich, weil der Glaube an den Menschen seinen einzigen Halt ausmachte, nicht entgehen konnte, die aber darum nicht weniger Verblendung war und die sein eigner, ganz aus seinem sittlichen Pathos entsprungner tragischer Untergang noch als solche ausweist.

Wir stehen am Schluß und ziehen das Resultat. Wir haben gesehen, daß der Hamlet eine Kritik des Menschengeistes ist, seiner Selbstständigkeit sowohl wie seines sittlichen Gehalts. Von diesem Standpunkt aufgefaßt, erscheint das Werk als ein großer künstlerischer Organismus, und mag auch immerhin eine oder die andre Einwendung, die Rümelin namentlich gegen die volle Durchgeistigung des rohen Sagenstoffs erhoben hat, bestehen bleiben: im Ganzen muß unsre Darstellung gerade die künstlerische Einheit und Geschlossenheit des Stückes über allen Zweifel hinaus festgestellt haben. Welches ist nun aber das Resultat, bei dem Shakspeare's Kritik des Menschengeistes anlangt? Es ist keineswegs rein negativ; Shakspeare erkennt den sittlichen Gehalt des Menschengeistes, die göttliche Grundlage desselben, an und er erkennt sie an, obgleich er ausgeht von der Sündhaftigkeit des Menschen und diese sogar stark betont; die ganze Handlung des Dramas, vor Allem der Entwicklungsgang aller Hauptcharaktere, ist begründet auf die Reaction des sittlichen Geistes im Menschen gegen die Sünde. Allerdings aber ist dies nur eine Seite seiner Darstellung, die Selbstständigkeit des menschlichen Geistes leugnet er, er erklärt den Menschen für eines höheren Halts bedürftig und er findet diesen in der Hingebung an Gott, in dem Glauben an die göttliche Gnade. Die Annahme Vischer's, daß Shakspeare Pantheist gewesen sei, steht mit den Thatsachen in entschiednem Widerspruch. Schon am Schluß Richard III. trat uns in dem Sieg der kleinen heiligen Schaar über den mächtigen Tyrannen, vor Allem in dem Segen, den die Opfer Richard's über seinen Gegner Richmond sprechen, Etwas wie ein directes Eingreifen der Gottheit zum Schutz der Guten entgegen; der Dichter schien trotz alles Festhaltens an der Im-

manenz, die er ja gerade hier verkündigt, dieses doch auch dem Gefühl nahe bringen zu wollen, und in der That ist ja auch die Stimmung jener heiligen Schaar und Richmond's selbst eine recht eigentlich religiöse oder fromme.

Aber wenn auch hier ein Zweifel bleiben mag: im Kaufmann von Venedig ist derselbe nicht mehr möglich. Hier zeigt sich, daß Shakspeare, der in der Lucretia noch fast als Atheist erscheint, der dann in Heinrich VI. den transscendenten Gottesglauben ausdrücklich bekämpft, zum begeisterten Bekenner des protestantisch-christlichen Glaubens geworden ist: der ganze Kaufmann ist in seinem letzten Grunde nichts Andres als eine Verherrlichung des Christenthums, das für ihn — in geradem Gegensatz zum Judenthum — in vollem Einklang steht mit der freien Bethätigung aller im Menschen liegenden Kräfte und dessen Glauben an eine väterliche Vorsehung er in seiner Darstellung der inneren Erleuchtung des Menschen einen so begeisterten Ausdruck gibt, einen Ausdruck überdies, der alles eigentlich Wunderbare und Vernunftwidrige völlig aufhebt. Und so ist nun auch das christliche Gepräge des Hamlet unverkennbar; auch hier tritt uns nicht nur wieder der Glaube an die Gnade entgegen, dem noch dazu jener bedeutungsvolle Sinn gegeben wird, sondern der Dichter läßt hier auch die Gottheit als selbstbewußte Lenkerin der menschlichen Dinge fast sichtbar eingreifen, um die Wiederherstellung der sittlichen Ordnung, die sie sich zum Zweck gesetzt und zu der sie Hamlet ausersehen hat, in's Werk zu setzen. Was wir hier im Sinne haben, erräth man leicht: es ist, um das Erscheinen des Fortinbras im vierten Act, das ohne Folgen bleibt, zu übergehen, die Rettung Hamlet's durch die Seeräuber. So wenig diese, was allerdings zugegeben werden muß, aus dem objectiven Gang der Dinge heraustritt, so trägt sie doch den Charakter des Wunderbaren deutlich an sich; wenn man nicht an den Zufall appelliren will, so hat man hier ein selbstständiges Eingreifen der Vorsehung. Und hiezu kommt dann jenes Wort, „daß eine Gottheit unsre Zwecke formt, wie wir sie auch entwerfen" — ein Wort, das nicht nur Hamlet's, sondern, obschon

natürlich nicht in dessen Sinne, auch Horatio's Ueberzeugung ausspricht, und welche Bedeutung Horatio für das Ganze des Dramas und zwar gerade nach der religiösen Seite hin hat, ist oben schon hervorgehoben worden.

Die Hauptsache aber bleibt der über der ganzen Handlung schwebende Glaube an die Gnade als an das Einzige, was dem Menschen die Einheit mit sich selbst und den festen innern Halt zu geben vermag. Daß dieser Glaube Shakspeare selbst beseelte, als er den Hamlet dichtete, daß er gerade ihn aussprechen und ihn als die wesentliche Bedingung auch der Erfüllung unsres sittlichen Berufs verkündigen wollte: darüber kann nach unsrer obigen, rein objectiven Darstellung kein Zweifel sein. Es mag der näheren Prüfung bedürfen — und wir selbst werden auf diese Frage wohl noch zurückkommen müssen —, ob Shakspeare's Darstellung der Haltlosigkeit des Menschen und seiner Glaubensbedürftigkeit zwingend, ob sein Hamlet überhaupt berechtigt sei, als Repräsentant des Menschen zu gelten, ob also das Resultat, bei dem er anlangt, allgemeine Bedeutung habe — darüber kann man allerdings streiten, obwohl die Macht, die der Hamlet von jeher über die Menschheit geübt hat und heute noch über sie übt, auch die Erledigung dieser Frage schon zu involviren scheint — außer allem Zweifel aber ist, daß Shakspeare mit ihm die Glaubensbedürftigkeit des Menschen aussprechen wollte, der Hamlet ist sein eignes wirkliches Glaubensbekenntniß, er ist durch und durch subjectiv in dem oben bereits näher bezeichneten Sinne und er läßt uns hineinsehn in die eignen tiefsten Seelenkämpfe Shakspeare's, in denen wie für Hamlet selber alle seine höchsten Ideale auf dem Spiele standen, die aber für ihn ihren Abschluß und ihre Versöhnung in dem Glauben fanden. Und wenn nun gerade in diesem Werke seine Kunst eine so merkwürdige Rolle spielt, wenn er nicht bloß ihre ewige Bestimmung theoretisch in demselben feststellt, sondern auch ganz in demselben Sinne sie praktisch wirken läßt, wenn er sie hier wirklich verwendet, um dem Menschengeiste selber und insbesondre wieder allem Schlechten einen Spiegel vorzuhalten: so, scheint es,

ist der Schluß wohl gerechtfertigt, daß der neu gewonnene Glaube auch nicht ohne Rückwirkung geblieben sei auf seine Kunst, daß gerade er ihm jene hohe Auffassung derselben nahegelegt habe, und daß die Aufgabe, die er sie hier lösen läßt, gleichsam die Probe sein sollte für den Sinn, in dem er sie von jetzt an üben wollte. Mit einem Worte: er knüpft mit diesem Werke, das, wie wir gesehen haben, die letzte Grundwahrheit des Protestantismus ausspricht, seine Kunst an an die Religion und weiht sie ihrem Dienste. Der Hamlet bezeichnet nicht bloß eine Hauptepoche in Shakspeare's innerem, geistigem Leben, sondern ebenso auch in seiner Auffassung seines Künstlerberufes; er schließt sich in dieser Beziehung an an „Verlorne Liebesmüh" und an den „Sommernachtstraum", und zwar gibt er seiner Kunst die religiöse Weihe. Wirklich tritt von jetzt an immer bestimmter der christliche Geist als der Maßstab hervor, an dem er das menschliche Leben mißt, der christliche Geist aber in jener höchsten und reinsten Auffassung, in der er als die Vollendung des reinen Menschenthums gelten kann. Der Kaufmann von Venedig und der Hamlet selbst können als Beweis dienen für den hohen Sinn, in welchem er das Christenthum auffaßt und seine Kunst dem Dienst desselben weiht.

Druck der Engelhard-Reyher'schen Hofbuchdruckerei in Gotha.

Bei **Rud. Besser** in Stuttgart ist erschienen:

Kaiser Heinrich der Vierte

und

sein Zeitalter

von

Hartwig Floto.

2 Bände. gr. 8. geh. 3 Thlr. 24 Sgr.

Die verhängnißvollste Epoche des Mittelalters bildet den Gegenstand dieses Werkes, in welchem zugleich die vielfach verkannte und schlecht gewürdigte Persönlichkeit des Kaisers Heinrich IV. für immer vindicirt worden ist.

Dante Alighieri,

sein Leben und seine Werke

von

Hartwig Floto.

8. 13 Bogen. Velinpapier. geh. 27 Ngr.

Dies Buch ist aus zwei Vorlesungen entstanden, die der Verfasser im Winter des Jahres 1856—1857 in der Aula zu Basel vor einem Kreise von Frauen und Männern gehalten hat.

Das Leben Dante ist erschöpfend behandelt; seine Werke und namentlich die divina commedia, so weit sie allgemeines Interesse haben.